ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

ПОМНІКІ

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

МАСТАЦКАЙ

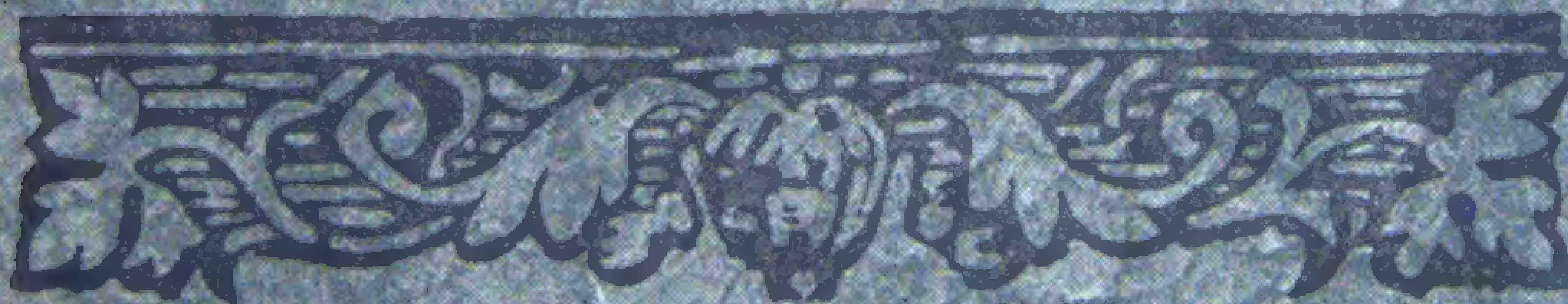
АРХІТЭКТУРА

КУЛЬТУРЫ

ГІСТОРЫЯ КУЛЬТУРЫ

БЕЛАРУСІ

АРХЕАЛОГІЯ


ПОМНІКІ МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ



АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСКАЙ ССР
ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ

ПОМНІКІ МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

НОВЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

Зборнік артыкулаў

МІНСК «НАВУКА І ТЭХНІКА» 1989

ББК 3.3(2Б)
П 55

В книге авторы обращаются к малоизвестным памятникам: истории, гравюры, портретной живописи, иконописи, деревянной резьбы, скульптуры, народного искусства, деревянного и каменного зодчества, древней белорусской музыки, археологических находок последних лет. Книга хорошо иллюстрирована.

Рассчитана на художников, историков искусства, студентов и учащихся средних специальных учебных заведений, всех тех, кто интересуется художественной культурой Белоруссии.

Рэдактар
член-карэспандэнт АН БССР С. В. Марцэлеў

Рэцэнзенты:
кандыдаты мастацтвазнаўства П. А. Карнач,
Э. А. Петэрсон; кандыдат гістарычных навук
У. Ф. Ісаенка

Аўтар уступу В. В. Царашчатава

П $\frac{4402000000\text{-}036}{М\ 316(03)\text{-}89}$ 107-88

ISBN 5-343-00290-0

© Выдавецтва
«Навука і тэхніка», 1989.

Уступ

Помнікі культуры з'яўляюцца крыніцай для вывучэння культурнай спадчыны, разам з тым яны адыгрываюць найважнейшую ролю ў сістэме патрыятычнага і эстэтычнага выхавання. Высокая грамадзянскасць і адказнасць у адносінах да помнікаў культуры заклікае і нас актыўна ўдзельнічаць у іх вывучэнні, захаванні і прапагандзе. Гэтымі пытаннямі Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору займаецца метадычна і сістэматычна пачынаючы з 1969 г. Плённыя архіўныя, навукова-экспедыцыйныя пошукі, а таксама збор помнікаў культуры далі магчымасць стварыць пры гэтым інстытуце Музей старажытнабеларускай культуры, які зараз з'яўляецца навуковым цэнтрам і навуковай базай у галіне вывучэння рухомых помнікаў беларускай культуры. У музеі захоўваюцца лепшыя творы як старажытнай беларускай мастацкай культуры, так і традыцыйнага народнага мастацтва. У навуковым архіве музея сабрана і пастаянна папаўняецца дакументацыя на помнікі, якія знаходзяцца ў дзяржаўных музеях рэспублікі і па-за межамі музейных калекцый.

Прапануемая ўвазе чытача кніга адлюстроўвае сучасны стан вывучэння і захавання помнікаў культуры Беларусі. Задача яе — раскрыць на канкрэтных прыкладах традыцыі, уплывы і эвалюцыю нацыянальнай мастацкай і народнай культуры Беларусі.

У кнігу ўвайшлі матэрыялы аб знойдзеных у апошнія гады помніках культуры і архіўныя знаходкі, якія выяўлены як на тэрыторыі Беларусі, так і па-за яе межамі і якія яшчэ мала вядомы ў навуковай літаратуры. Дыяпазон пошукаў аўтараў вельмі шырокі: гэта невядомыя гравюры Ф. Ангілейкі, атрыбуцыя і аўтарства беларускіх абразоў першай палавіны XVII—XVIII ст., дзейнасць беларускіх разьбяроў на Русі ў другой палавіне XVII — пачатку XVIII ст., арганізацыя злотніцтва на Палессі; народныя тканіны Тураўшчыны, ажурныя тканіны Віцебшчыны. Чытач знойдзе арыгінальныя звесткі аб архітэктуры Беларусі XVI—XVIII стст., беларускім рукапісным ірмалоі, нататкі пра арганы. Рад артыкулаў прысвечаны новым археалагічным знаходкам.

У напісанні артыкулаў прынялі ўдзел навуковыя супрацоўнікі (мастацтвазнаўцы, гісторыкі, рэстаўратары) Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР, Інстытута гісторыі АН БССР, Інстытута фізікі АН БССР, Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута, Вытворчага аб'яднання Белрэстаўрацыі Міністэрства культуры БССР, вучоныя з Масквы, Ленінграда, Калугі.

Гэта калектыўная праца з'яўляецца трэцім зборнікам (першы — «Помнікі старажытнабеларускай культуры. Новыя адкрыцці» — выйшаў з друку ў 1984 г.; другі — «Помнікі культуры. Новыя адкрыцці» — у 1985 г.), які падрыхтаваны да публікацыі аддзелам старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР.


ΜΡ ΘΥ

Глава

1

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

В. Ф. Шматаў
«Звеставанне» з «Малой падарожнай кніжыцы» Ф. Скарыны

А. М. Пікулік
Невядомыя гравюры Ф. Ангілейкі

В. В. Церашчатава
Цімкавіцкі роспіс

Э. І. Вецер
Атрыбуцыя групы твораў жывапісу канца XVI— першай палавіны XVII ст.

І. М. Быцева, Ю. В. Хадыка
Група абразоў другой палавіны XVII ст. з Брэста

Ю. А. Піскун
Аб змесце і аўтарстве маладзечанскіх абразоў «Пакровы» і «Мікола»

А. Ю. Хадыка
Да атрыбуцыі «Маці боскай» з Крывошына

А. К. Лявонава
Беларускія разьбяры на Русі ў другой палавіне XVII— пачатку XVIII ст.

А. А. Ярашэвіч
Манументальная разьба XVIII ст. на паўночным захадзе Беларусі

В. Д. Гаршкавоз
Інтэр'ер слонімскага храма бернардзінак — помнік віленскага барока

М. П. Мельнікаў, Н. М. Кожух, Г. Р. Казлова, М. М. Цэйтліна
Спектральныя ўласцівасці ільнянога алею як звязчыка фарбавага слоя жывапісу

В. Ф. Шматаў

«Звеставанне» з «Малой падарожнай кніжыцы» Ф. Скарыны

«Малая падарожная кніжыца», у якой змешчана «Звеставанне»,— першае выданне на сучаснай тэрыторыі СССР і ва Усходняй Еўропе ў цэлым. Яго значэнне (у тым ліку і мастацкага матэрыялу) цяжка пераацаніць, бо, як адзначаюць гісторыкі, з'яўленне друкаванай кнігі на мове таго ці іншага народа азначае пачатак новай эры ў яго культурным жыцці [1]. «Малая падарожная кніжыца» выпушчана ў 12-ю долю ліста. Выданне, у якое ўваходзяць Псалтыр, Часасловец, Акафісты, Каноны, Шасцідзённік, Святцы сціслыя і Пасхалія, вельмі рэдкае, унікальнае [2]. Самы поўны экземпляр захоўваецца ў Капенгагенскай каралеўскай бібліятэцы [3]. Па змесце гэта зборнік малітваў для падарожных (адсюль і назва «падарожная кніжыца»). У заключнай частцы яго Скарына даў першую ва Усходняй Еўропе даволі дакладную дацыроўку сонечных і месячных зацьменняў на тэрыторыі Беларусі і Літвы.

Паводле мастацкага афармлення і колькасці выкарыстаных гравюрных клішэ «Кніжыца» не мае сабе роўных у друкарскай практыцы Скарыны. Яе ўпрыгожваюць 5 фігурных дрэварытаў, каля 257 адбіткаў віньетак (з 30 дошак) і каля 600 адбіткаў ініцыялаў. Ілюстрацыя «Звеставанне» змешчана на тытульным лісце «Акафіста багародзіцы» (іл. 1). Першы яе згадаў І. Каратаеў [4]. Пазней на яе звярнуў увагу У. Стасаў, на думку якога яно «даволі дрэнна рэзанае, але выдатна задуманае і скампанаванае, дзе ў тварах Багародзіцы і анёла, таксама як і ў некаторых гравюрах Бібліі (Скарыны.— *В. Ш.*), адчуваецца анямечаны славянскі тып» [5].

Вядомы даследчык рускай гравюры Д. Равінскі ў ацэнцы гравюры далучаўся да У. Стасава [6]. «Звеставанне» было вядома і П. Уладзіміраву, паводле якога яно «запазычана, бясспрэчна, з «Сусветнай хронікі» Г. Шэдэля, што ў 1493 г. у Нюрнбергу выпусціў А. Кабергер [7].

З беларускіх мастацтвазнаўцаў значны ўклад у вывучэнне дрэварыту ўнёс М. Шчакаціхін. Ён першы даў яго апісанне і зрабіў спробу ўдакладніць меркаванні Стасава і Уладзімірава. Палемізуючы са Стасавым, вучоны ўнёс у яго характарыстыку «маленькую папраўку: не анямечаны славянскі тып, але нямецкі тып, перапрацаваны на славянскім грунце». Не згаджаўся Шчакаціхін і з Уладзіміравым, які бачыў аналаг «Звеставанню» Скарыны ў «Хроніцы» Шэдэля. Ён слушна заўважыў, што аналагічныя выявы дадзенага новазапаветнага сюжэта ёсць і ў іншых тагачасных нямецкіх выданнях. На думку даследчыка, гэтыя кампазіцыі ўзыходзяць да нейкага адзінага супольнага арыгінала — магчыма, да «Звеставання» М. Шонгаўэра. Мастацкія якасці «Звеставання» Шчакаціхін ацаніў не высока; ён лічыў, што «з тэхнічнага боку гравюра зроблена менш удала і рэзана даволі грубымі тоўстымі лініямі» [8]. У 1972 г. гравюру рэпрадуцыраваў Л. Т. Баразна. Ён лічыў, што «Францыск Скарына быў адзіным аўтарам усіх гравюр (а значыць, і «Звеставання».— *В. Ш.*), якія змешчаны ў яго кнігах» [9].

Супрацьлеглай думкі прытрымліваецца А. Белавусаў, сцвярджаючы, што гравюры першага віленскага выдання Скарыны без ніякіх змен запазычаны ў згаданай «Хроніцы» Шэдэля [10]. Гэта меркаванне падзяляе С. Х.

Александровіч, на думку якога з чатырох гравюр «Малой падарожнай кніжыцы» тры ўзяты з «Хронікі». «Звеставанне» ён не называе, але згадвае старонку «Хронікі», дзе яно рэпрадуцыравана [11].

Такім чынам, большасць аўтараў пішуць пра нямецкае паходжанне ілюстрацыі. Аднак параўнальны аналіз не пацвярджае дадзенага меркавання. Кампазіцыя «Звеставання» з «Малой падарожнай кніжыцы» Скарыны ў цэлым традыцыйная для большасці выяў гэтага новазапаветнага сюжэта, якія маюць пэўныя рысы ў візантыйскім і заходнееўрапейскім мастацтве: справа (ад гледача) адлюстравана Марыя, якая стаіць на каленях перад аналоем з кнігай, злева — архангел Гаўрыіл; у расчыненым акне бачны выразны сілуэт святога духа (у выглядзе традыцыйнага галубка). Дзея адбываецца ў памяшканні. Фрагмент падзеленай на квадраты падлогі, а таксама зацененая паралельнай штрыхоўкай сцяна, якая лепш вылучае Марыю і Гаўрыіла, гарысты краявід за акном ствараюць у кампазіцыі пэўную прастору. Штрыхоўка выразная, лініі тоўстыя, але «грубымі» назваць іх нельга; разьба ў цэлым каларытная і прафесійная. На каўняры хітона Гаўрыіла ўжыта перакрыжаваная штрыхоўка.



1. «Звеставанне» з «Малой падарожнай кніжыцы» Ф. Скарыны. Вільня. 1522

У самых агульных рысах разгледзім тут пытанне эвалюцыі сюжэта «Звеставання» ў мастацтве. У славянскай (у тым ліку беларускай) рукапіснай кнізе аналагічная выява нам невядома. Не сустракаецца яна ў раннехрысціянскім мастацтве катакомбаў (калі не лічыць спрэчнай фрэскі Прысцілы III ст.).

Услаўленне маці боскай пачалося ў V ст., калі Эфескі сабор 431 г. урачыста абвясціў Марыю богавай маці. З гэтага моманту пачаў сцвярджацца яе культ. У яе гонар будуецца шмат цэркваў (спачатку на Усходзе, пазней на Захадзе), яе вобраз выяўляецца не толькі на абразах, але ў скульптуры, насценных роспісах царскіх варот, мініяцюрах рукапісаў, гравюрах інкунабулаў (сярод найбольш ранніх помнікаў: скульптура на равенскім саркафагу ў Сан-Франчэска (V ст.); мазаіка ў царкве Санта Марыя Маджорэ ў Рыме (432—445 гг.); таблетка ад Максіміляна ў Равене (каля 556 г.); мініяцюры Евангелля Равулы і інш.) [12].

Ва ўсходнеславянскім мастацтве да Скарыны сюжэт «Звеставання» прадстаўлены даволі сціпла — мазаіка Сафійскага сабора і фрэска Міхайлаўскай царквы ў Кіеве (XII ст.), так



2. «Звеставанне» з «Малітоўніка». Венецыя. 1521

Такой мы бачым яе ў мазаіцы Сафійскага сабора ў Кіеве, а таксама на наўгародскіх Васільеўскіх варотах.

Выява святога духа ў выглядзе галубка тут адсутнічае (вялікі Маскоўскі сабор 1666—1667 гг. дазваляе паказаць яго толькі ў «Вадохрышчы»). Але ў візантыйскім і старажытнарускім мастацтве (у апошнім да XVII ст.) Марыя ніколі не паказвалася ў час малітвы з кнігай — такая трактоўка сюжэта «Звеставання» характэрна для заходнееўрапейскага мастацтва. Прыгадаем «Звеставанні» Сіманэ Марціні (1333) з галерэі Уфіцы ў Фларэнцыі, Данатэла (алтар Кавальканці ў царкве Санта Крочэ ў Фларэнцыі. Каля 1435), Фра Беата Анжэліка (фрэска манастыра Сан Марка ў Фларэнцыі. 1438—1445), Франчэска дэль Коса (1470—1472. Дрэздэн, Карцінная галерэя), Карла Крывелі (1486. Лондан. Нацыянальная галерэя), Ларэнца Лота (канец 1520-х гадоў. Рэканці, царква званае «Усцюжскае звеставанне» XII ст. (ДТГ), «Звеставанне» на Васільеўскіх варотах 1336 г. з Ноўгарада і інш. У беларускім мастацтве да выхаду з друку «Малой падарожнай кніжыцы» Скарыны выява сюжэта невядома. «Звеставанне» ў кірыліцкім друкарстве ўпершыню з'явілася ў Малітоўніку (1521), надрукаваным Бажыдарам Вуковічам у Венецыі (іл. 2). Даследчыкі адзначаюць у ілюстрацыі рысы Рэнесанса, хоць у цэлым яна зроблена ў праваслаўнай традыцыі [13].

У адрозненне ад скарынінскай ілюстрацыі, дзе Марыя паказана схіленай перад аналоем з кнігай, у візантыйскім, а пазней у рускім мастацтве маці боская часцей за ўсё паказвалася за прадзеннем з верацяном ці ніткай.



3. «Нараджэнне Хрыста» з «Сусветнай хронікі» Г. Шэдэля. Нюрнберг. 1493

Санта Марыя сопра Марканці), Рабера Кампена (1430. Нью-Йорк. Метрапалітэн-музей) і інш.[14] Ва ўсіх згаданых творах, як і ў Скарыны, Марыя паказана ў інтэр'еры пакоя (палаца, замка і г. д.). У пераважнай большасці перад ёю на аналоі (або на століку ці пюпітры) ляжыць кніга.

Гэты вельмі беглы агляд эвалюцыі сюжэта дазваляе ўсё ж зрабіць наступны вывад: «Звеставанне» з «Малой падарожнай кніжыцы» Ф. Скарыны ўзыходзіць не да візантыйскай, а да заходнееўрапейскай мастацкай традыцыі.

П. Уладзіміраў, як і некаторыя беларускія аўтары, пісаў, што «Звеставанне» Ф. Скарыны без усякіх змен запазычана з «Хронікі» Шэдэля — адной з самых вядомых кніг інкунабульнага перыяду еўрапейскага друкарства. Сапраўды, на л. XCIIIIб «Хронікі» змешчана аналагічная ілюстрацыя, якая вельмі нагадвае «Звеставанне» Скарыны [15]. У абедзвюх гравюрах падобныя агульная кампазіцыя, пастава Гаўрыіла, малюнак рук, ног, жэзла; Марыя ў Скарыны і Шэдэля паказана з распушчанымі косамі.

Памер «Звеставання» Скарыны 64×87 мм, Шэдэля — 73×82 мм. Розніца ў памерах пераканаўча сведчыць аб тым, што ў абодвух выданнях (нюрнбергскім і віленскім) выкарыстоўваліся два розныя гравюрныя клішэ, а гэта абвяргае меркаванне аўтараў, якія сцвярджалі, быццам Скарына ўзяў «Звеставанне» з «Хронікі». Да таго ж у дрэварыце Скарыны святы дух у выглядзе галубка паказаны на фоне акна, а ў «Хроніцы» ён значна меншых памераў і наближаны да німба Марыі. Ёсць і іншыя адрозненні: у ілюстрацыі «Хронікі» падлога не падзелена на квадраты; паказана цагляная сцяна, якой няма на гравюры Скарыны, а таксама адрозніваецца форма акна (у Шэдэля яно



4. «Звеставанне» з «Трэфалагіёна». Куцейна. 1647

выцягнута па гарызанталі). У «Хроніцы» Марыя хударлявая і глядзіць на Гаўрыіла; у Скарыны яна ўся ў малітве, у «сабе», рукі скрыжаваны на грудзях — вобраз абвеяны паэтычнасцю, намаляваны з цеплынёй і адухоўленасцю, якія ў познагатычнай нямецкай гравюры выступаюць, думаецца, менш выразна.

Абодва творы прыкметна адрозніваюцца тэхнікай і манерай гравіроўкі, разьбы: у «Звеставанні» Скарыны дамінуюць прамыя, паралельныя, крыху схематычныя штрыхі, а ў гравюры «Хронікі», якую выканаў хутчэй за ўсё настаўнік Дзюрэра М. Вольгемут (1434—1519), штрыхоўка больш тонкая і дасканалая. Ілюстрацыя з «Малой падарожнай кніжыцы» больш рэнесансная, што адчуваецца ў «натур-

насці» выявы, рэалістычным паказе пейзажу ў акне, адухоўленасці вобразаў і адыходзе ад уласцівай познаготычнаму «Звеставанню» Вольгемута натуралістычнай дробнасці і дэталізацыі выявы.

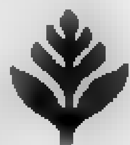
У цэлым «Звеставанні» Скарыны і Шэдэля — творы неаднолькавыя. Аднак кампазіцыя і часткова іканаграфія «Звеставання» Ф. Скарыны ўзыходзяць усё ж да нямецкай гравюры, дзе гэты новазапаветны сюжэт быў вельмі пашыраны [16]. Асноўнай выяўленчай крыніцай для мастака, які ў Вільні ілюстраваў «Малую падарожную кніжыцу», з'явілася, відаць, «Хроніка» Шэдэля. Скарына добра ведаў гэту славутую кнігу: у «Малой падарожнай кніжыцы» змешчаны дрэварыты «Дыспут» і «Вадохрышча», якія сваім выяўленча-вобразным ладам (кампазіцыяй, тыпажам, кожным штрыхом, кожнай дэталлю) узыходзяць ад аналагічных гравюр «Хронікі»; абедзве гравюры хутчэй за ўсё адціснуты з сапраўдных дошак «Хронікі» [17]. Кніга, якая пасля Бібліі Гутэнберга лічыцца самай славутай інкунабулай, была, відаць, у асабістай бібліятэцы Скарыны, бо грунтоўны збор ведаў пра сусвет у тыя часы меў амаль кожны адукаваны чалавек. Асветнік мог падказаць ілюстратару «Малой падарожнай кніжыцы» «Звеставанне» з «Хронікі». Але віленскі разьбяр — першы мастак кнігі на тэрыторыі нашай краіны — падышоў да сваёй задачы не механічна: ён творча перапрацаваў нямецкія ўзоры. Акрамя «Звеставання» з «Хронікі» ён карыстаўся таксама гравюрай «Нараджэнне Хрыста» з дадзенай кнігі (іл. 3). У гэтым нас пераконвае падабенства вобразаў, дэталей.

Аб прычынах звяртання Скарыны да «Хронікі» Шэдэля мы ўжо пісалі [18]. Славутае выданне караля друкароў Антона Кабергера (хроснага бацькі Дзюрэра, які пасля Альда Мануцыя быў самым вядомым кнігавыдаўцом у Еўропе) з'яўляецца сапраўдным шэдэўрам мастацтва кнігі. Па колькасці гравюрных ілюстрацый (1809 адбіткаў з 645 клішэ) яно ў тыя часы прыкметна вылучалася сярод еўрапейскіх інкунабул і палеатыпаў. Не шмат меў канкурэнтаў і настаўнік Дзюрэра Вольгемут, які ілюстраваў «Хроніку», з ім звязаны самыя значныя рэформы ў еўрапейскай ксілаграфіі. Францыск Скарына, такім чынам, арыентаваў сваіх мастакоў на самыя значныя дасягненні гравюры, мастацтва кнігі ў цэлым.

У беларускай кніжнай гравюры пасля Скарыны сюжэт «Звеставання» сустракаецца ў Часаслове братоў Мамонічаў (Вільня, 1617), Трэфалагіёне (Куцейна, 1647; іл. 4), акафістах і канонах (Магілёў, 1693, два варыянты, выкананыя Максімам Вашчанкам). Найбольш ранняе «Звеставанне» з «Часаслова» Мамонічаў — першая выява — цалкам узыходзіць да аналагічнай гравюры з львоўскага «Часаслова» (1609): мастак Мамонічаў арыентаваўся на ўкраінскае мастацтва. Тым не менш іканаграфія сюжэта скарынавая, заходнееўрапейская, аб чым сведчаць выява пакоя, святога духа, кнігі на століку каля Марыі і іншыя атрыбуты. Мы бачым іх і на згаданых ілюстрацыях Максіма Вашчанкі з магілёўскіх акафістаў і канонаў, а таксама ў жывапісе Беларусі (дзве выявы ў Благавешчанскай царкве Супрасльскага манастыра, якая пабудавана ў 1503—1511 гг.; «Звеставанне» на царскай браме з Брэстчыны, абразах з Гродзеншчыны (сярэдзіна XVIII ст.), з Шарашоўскага іканастаса (другая палавіна XVIII ст.) і інш.) [19]. Усе гэтыя выявы, бясспрэчна, узыходзяць да заходнееўрапейскай мастацкай традыцыі. У кніжнай гравюры каля яе вытокаў знаходзяцца ілюстраваныя выданні Скарыны. У той час у Еўропе

панавала нюрнбергская школа гравюры, лепшымі прадстаўнікамі якой былі Вольгемут і Дзюрэр. Скарына імкнуўся, каб яго кнігі паводле аздаблення не саступалі лепшым заходнееўрапейскім выданням. Таму ён і звярнуўся да мастацтва Паўночнага Адраджэння, да школы Дзюрэра. Прынятая ім іканаграфія пазней у нечым падвяргалася карэкціроўцы, але ў сваёй аснове яна ўзыходзіць да заходнееўрапейскай мастацкай традыцыі.

1 Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968. С. 292.
2 Пра сучаснае месцазнаходжанне шасці найбольш поўных экземпляраў гл.: Кніга Беларусі. Мн., 1986. С. 48.
3 Коршунаў А. Ф. Знойдзена «Пасхалія» // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1972. № 4. С. 45.
4 Каратаев И. П. Описание славянорусских книг, напечатанных кирилловскими буквами. Т. 1. С 1491 по 1652 г. // Сб. ОРЯС Акад. наук. СПб, 1883. Т. 34. № 2.
5 Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Ровинского «Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств // Отчет о седьмом присуждении наград графа Уварова. СПб, 1864. С. 31.
6 Ровинский Д. Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств. М., 1870. С. 6.
7 Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина: Его переводы, печатные издания и язык. СПб, 1888. С. 178.
8 Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Францішка Скарыны // 400-леццe беларускага друку. Мн., 1926. С. 191—192.
9 Баразна Л. Ц. Гравюры Францыска Скарыны. Мн., 1972. С. 8. «Звеставанне» рэпрадуцыравана пад № 27.
10 Белоусов О. Монограмма Ф. Скорины // Вокруг света. 1979. № 1. С. 42—43.
11 Александровіч С. Х. Слова — багацце. Мн., 1981. С. 74.
12 Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб, 1892. С. 8—12.
13 Медакович Д. Графика српских штампаних кньига XV—XVII веков. Београд. 1958. С. 124.
14 Всеобщая история искусств: В 7 т. М., 1962. Т. 3. Іл. 23, 49, 64, 96, 103, 223а, 253а.
15 Экземпляр «Сусветнай хронікі» Г. Шэдэля захоўваецца ў Цэнтральнай навуковай бібліятэцы АН БССР імя Я. Коласа (Аддзел рэдкай кнігі і рукапісаў. Ср.-2015).
16 Schramm A. Der Bilderschmuck der Fruhdrucke. Leipzig, 1921. T. 3. N 581; T. 4. N 2963; 1934. T. 17. N 296.
17 Шматов В. Ф. Гравюры «Малой подорожной книжицы» Скорины и их источники // Памятники культуры: Новые открытия. 1985. М., 1987. С. 188—197.
18 Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 53—54.
19 Высоцкая Н. Ф. Жывапіс Беларусі XVII—XVIII стст. Мн., 1980. № 96; Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983. № 148, 158; Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986. С. 88—89.



А. М. Пікулік

Невядомыя гравюры Ф. Ангілейкі

Сярод майстроў, якія аб'ядналіся ў канцы XVII — пачатку XVIII ст. вакол магілёўскага Багаяўленскага брацтва, імя мастака Фёдара Ангілейкі займае вельмі сціплае месца. Творчасць яго ў сучасны момант амаль невядома аматарам беларускага мастацтва. А між тым гравюры, якія маюць подпіс гэтага майстра, прыцягвалі ўвагу даследчыкаў яшчэ ў канцы мінулага стагоддзя.

Упершыню імя Ф. Ангілейкі назваў Д. А. Равінскі ў сваім рукапісным сачыненні «Рускія гравёры і іх творы з 1564 года да заснавання Акадэміі мастацтваў». В. В. Стасаў апублікаваў разбор гэтага твора ў сувязі з прадстаўленнем яго на атрыманне ўзнагарод графа Уварава ў 1864 г., у якім таксама ўпамінаецца Ф. Ангілейка [1]. Імя Ангілейкі называецца і ў другой працы Д. Равінскага — «Падрабязным слоўніку рускіх гравёраў XVI—XIX стст.», а таксама ў кнізе Ф. Жудро «Гісторыя магілёўскага Багаяўленскага брацтва», дзе аўтар упамінае толькі прозвішча мастака і не прыводзіць ніводнага яго твора [2].

Творчасць гравёра Ф. Ангілейкі да нашага часу не вывучана. Хоць імя яго сустракаецца ў працах па гісторыі беларускага мастацтва, але ні разу не рабілася спроба прааналізаваць усе вядомыя падпісаныя работы майстра [3].

Нам давялося выявіць восем падпісаных работ гравёра, якія, наколькі вядома, з'яўляюцца адзінай дакладнай крыніцай звестак аб мастаку. Усе яны змешчаны ў «Ірмалоі» 1700 г. Надрукаваны ў магілёўскай Багаяўленскай друкарні, ён з'яўляецца адным з самых багата ілюстраваных магілёўскіх старадрукаў. Акрамя тытульнага ліста і гравюры на яго адвароце «Марыя ў прамяністым ззянні» ў «Ірмалоі» ёсць 18 старонкавых ілюстрацый і 10 ілюстрацый у тэксце, якія выкананы ў тэхніцы дрэварыту. Восем гравюр маюць подпіс Ф. Ангілейкі (тытульны ліст падпісаны поўным іменем і прозвішчам, на сямі гравюрах стаяць ініцыялы «Θ. А.»), астатнія ананімныя.

Тытульны ліст «Ірмалоя» 1700 г. (з іншым тэкстам быў выкарыстаны ў «Малітваслоўцы» 1735 г. і ў «Ірмалоі» 1747 г.) з'яўляецца самай значнай работай Фёдара Ангілейкі для гэтага выдання. Кампазіцыя гравюры вылучаецца прастатой, дакладнасцю і ўраўнаважанасцю форм. Пасярэдзіне ліста ў выцягнутай па вертыкалі рамцы абазначаны выхадныя звесткі. Уверсе над рамкай і па яе баках змешчаны выявы святых. Усе тры фігуры — Хрыстос, святы Іаан і цар Давід — выразна чытаюцца на фоне разрэджанага, не перагружанага дэталямі арнаменту, аснову якога складае своеасаблівае спалучэнне архітэктурных і раслінных матываў.

Звяртаюць на сябе ўвагу твары персанажаў — мінімальнымі сродкамі, літаральна некалькімі штрыхамі, мастак здолеў перадаць іх выразы. Персанажы Ангілейкі маюць вялікія, падоўжанага разрэзу вочы, буйныя прыгожыя насы з ледзь прыкметнай гарбінкай, крыху кучаравыя валасы, густыя бароды і вусы. Тут відавочна, што такі тыпаж уласцівы толькі гэтаму майстру.

Асноўным сродкам мастацкай выразнасці ў гэтым творы з'яўляецца лінія. Сканцэнтраваўшы ўсю ўвагу на контуры, сілуэце, мастак дэманструе добрае валоданне штрыхом. Ён выкарыстоўвае лініі рознай таўшчыні. Штрыхоўка зроблена дакладна і аку-

ратна. Нягледзячы на тое што майстар нідзе не выкарыстоўвае перакрыжаваны штрых, ён пазбягае манатоннасці. Відавочна, што Ангілейка не імкнуўся выявіць форму, паказаць аб'ём прадметаў. Лёгкая штрыхоўка, пракладзеная дзе-нідзе па форме, успрымаецца больш, як нейкі дэкаратыўны элемент, што нагадвае арнамент.

Астатнія падпісаныя работы Ф. Ангілейкі з гэтага выдання выкананы ў духу тытульнага ліста, а па акуратнасці выканання, магчыма, некалькі яму ўступаюць. Гравюры Ф. Ангілейкі да «Ірмалоя» 1700 г. можна падзяліць на дзве групы. Да першай належаць чатыры старонкавыя ілюстрацыі: «Нявер'е Фамы», «Вылячэнне расслабленага», «Уезд Хрыста ў Іерусалім» і «Успенне маці боскай». Гэтыя творы адзіныя па сваёй кампазіцыйнай пабудове: галоўныя персанажы, як правіла, размяшчаюцца на першым плане, іх позы і жэсты гранічна выразныя, дзеянні дакладна ўспрымаюцца гледачом.

На першым плане гравюры «Нявер'е Фамы» (іл. 5) размешчаны дзве фігуры. З правага боку Хрыстос, з левага — Фама, які недаверліва дакранаецца да яго ран. На другім плане, углыбіні, паказаны шматлікія сведкі гэтай сцэны. Пры ўсёй прастаце такога кампазіцыйнага рашэння яно добра прадумана.

Усе персанажы гэтай гравюры маюць рысы тыпажу, які характэрны для тытульнага ліста «Ірмалоя» 1700 г. Героі Ф. Ангілейкі, відаць, узніклі ў выніку непасрэдных жыццёвых назіранняў за сваімі сучаснікамі. Нездарма ўсе персанажы ўспрымаюцца хутчэй як прасякнутыя пачуццём асабістай годнасці беларускія старцы, чым як жыхары далёкай Іудзеі. Народны характар адчуваецца і ў тым настроі, якім прасякнута сцэна. Складваецца ўражанне, быццам аўтар глыбока перажыў адлюстраваныя ім у гравюры падзеі. Ён разам з Фамой ахоплены пільнай цікавасцю, спагадліва велікадушны разам з Хрыстом, далучаецца да нецярплівага чакання сведкаў гэтай сцэны. Гравюра запамінаецца іменна тым пачуццём сапраўднасці моманту, некалькі наіўным і праста-



5. Ф. Ангілейка. «Нявер'е Фамы». «Ірмалой» 1700 г.



6. Ф. Ангілейка. «Сашэсце святога духа на апосталаў», «Ірмалой» 1700 г.

душным здзіўленнем аўтара перад адлюстраванымі падзеямі, якія з'яўляюцца неад'емнай часткай твораў народных мастакоў.

Гравюра «Вылячэнне расслабленага» прасякнута такім жа настроем. Яна пабудавана на ўдалым кантрасце паміж нескаардынаванай фігурай хворага і дакладнай, гранічна канструктыўнай выявай Хрыста.

Двух'ярусная кампазіцыя гравюры «Успенне маці боскай» яшчэ больш традыцыйная па сваёй будове, безумоўна, узыходзіць да іканапіснай традыцыі.

Другую групу падпісаных гравюр Ф. Ангілейкі да «Ірмалоя» 1700 г. складаюць тры ілюстрацыі, якія размешчаны на старонках тэксту: «Нараджэнне Хрыста», «Абразанне» і «Сашэсце святога духа на апосталаў». Яны вылучаюцца большай камернасцю ў кампазіцыйнай будове. Размешчаныя па кругу дзейныя асобы згру-

7. Ф. Ангілейка (?) «Тройца з анёламі і праведнікамі». «Акафісты» 1698 г.



паваны даволі шчыльна. Аднак Ф. Ангілейка знайшоў магчымасць паказаць іх дастаткова падрабязна.

Размешчаныя з абодвух бакоў ад Марыі апосталы ў гравюры «Сашэсце святога духа на апосталаў» ствараюць шматлікі натоўп (іл. 6). Кожны з іх па-свойму рэагуе на цуд, які адбываецца. Нягледзячы на вялікую разнастайнасць поз і жэстаў, усе дзейныя асобы гэтай ілюстрацыі знешне падобныя. Мастак акцэнтуе ўвагу на тварах і руках сваіх герояў. З глыбокай пашанай складзеныя на грудзях маці боскай, разведзеныя ў здзіўленні ў кучаравага апостала або малітоўна складзеныя ў апостала з левага боку, яны спрыяюць лепшаму раскрыццю зместу гравюры.

Манера выканання падпісаных ілюстрацый другой групы такая ж, як і папярэдніх. Як і раней, майстар імкнецца ў першую чаргу да лінеарна-графічнага вырашэння работы. Для таго

каб перадаць светацень у гравюры «Сашэсце святога духа на апасталаў», Ф. Ангілейка запоўніў твары некаторых персанажаў суцэльнай паралельнай штрыхоўкай, што, вядома, не ўзмацніла мастацкай яе выразнасці.

Усе падпісаныя работы Ф. Ангілейкі да «Ірмалоя» 1700 г. былі перадрукаваны пазней у «Ірмалоі» 1747 г. і, наколькі нам давялося высветліць, больш нідзе ў магілёўскіх выданнях не сустракаюцца. Такі вялікі, амаль паўстагадовы перапынак паміж выданнямі гэтых гравюр тлумачыцца, напэўна, іх невялікімі памерамі ([illegible]вая ілюстрацыя — каля 90×50 мм, ілюстрацыі ў тэксце — каля 50×45 мм).

Па ўсёй верагоднасці, усе падпісныя дрэварыты былі выкананы Фёдарам Ангілейкам на працягу невялікага часу. Ва ўсякім выпадку манера выканання ўсіх работ незвычайна падобна і адрозніваецца ад манеры астатніх магілёўскіх гравёраў.

У адрозненне ад работ Максіма Вашчанкі гравюры Фёдара Ангілейкі не адзначаны наватарствам у галіне кампазіцыі. Ангілейка выкарыстоўвае традыцыйныя і гранічна простыя кампазіцыйныя схемы. Героі Ангілейкі не ў меншай ступені, чым персанажы Максіма і Васіля Вашчанкаў, маюць яўна паказаную простанародную знешнасць. Усе сцэны, адлюстраваныя Ф. Ангілейкам, глыбока ім перажыты, аўтар шчыра і крыху наіўна суперажывае са сваімі героямі, гэта надае работам дадатковую прывабнасць.

Дрэварыты з подпісам Ф. Ангілейкі выкананы на даволі высокім прафесійным узроўні і на працягу невялікага часу. Аддаючы перавагу лініі перад плямай, майстар абмежавана выкарыстоўвае штрыхоўку, нідзе не дае перакрыжаваны штрых.

Адзначаныя асаблівасці манеры мастака дазваляюць вылучыць групу непадпісаных магілёўскіх гравюр, аўтарам якіх мог быць Ф. Ангілейка. У карысць таго, што падпісаныя гравюры «Ірмалоя» 1700 г. не былі адзінымі работамі майстра, могуць сведчыць наступныя абставіны. Узровень надрукаваных у 1700 г. дрэварытаў, а таксама той факт, што ён выканаў такую адказную частку кнігі, як тытульны ліст, сведчаць, што Ангілейка к 1700 г. быў сфарміраваным мастаком. Блізкасць яго работ да народнага мастацтва відавочная. Хутчэй за ўсё станаўленне гравёра праходзіла ў сценах магілёўскай брацкай друкарні, дзе ён, напэўна, працаваў як да стварэння падпісаных гравюр «Ірмалоя», так і пасля іх выхаду. Такім чынам, правамерна дапусціць, што Фёдар Ангілейка пакінуў нам рад іншых сваіх работ, на якіх не стаяў яго подпіс.

Вывучэнне 22 ананімных гравюр у «Ірмалоі» 1700 г., а таксама непадпісаных ілюстрацый у іншых магілёўскіх выданнях канца XVII ст. дазволіла вылучыць вялікую колькасць гравюр, аўтарам якіх, на нашу думку, быў Ф. Ангілейка. Усе яго работы можна падзяліць на дзве вялікія групы. Да першай належаць гравюры, кампазіцыі якіх носяць яўна запазычаны характар: «Маці боская ў прамяністым ззянні», «Маці боская Заміраванне» («Акафісты і каноны» 1693 г.), «Маці боская з дзіцем у кароне», «Страшны суд» («Акафісты» 1698 г.) і інш.

У многіх выпадках можна выявіць арыгіналы, якія выкарыстаў аўтар названых работ. Так, відавочна, што гравюра «Маці боская ў прамяністым ззянні» выканана пад уплывам медзярыту М. Вашчанкі аналагічнага зместу з «Акафістаў і канонаў» 1693 г. Кампазіцыйная будова гравюры «Праабражэнне» запазычана з куцеінскага «Трэфалагіёна» 1647 г., а прататыпам гравюр «Маці боская з дзіцем у каро-

не» і «Маці боская Замілаванне» маглі служыць абразы: у першым выпадку — заходнееўрапейскага майстра, у другім — рускага або візантыйскага.

Аб аўтарстве Ф. Ангілейкі ў дадзеным выпадку пераканаўча сведчыць ярка паказаны тыпаж герояў. Пры вывучэнні ананімных работ першай групы кідаецца ў вочы цікавая дэталь: з гравюры ў гравюру пераходзіць характэрны, адметны ад іншых персанаж. Мужчынская фігура з доўгімі кучаравымі валасамі, пададзеная ў профіль або ў складаным ракурсе — у 3/4 абароту са спіны, уяўляе сабою то святога, які падыходзіць да Хрыста з правага боку («Страшны суд»), то святога з доўгай пальмавай галінкай з левага боку («Тройца з анёламі і праведнікамі») (іл. 7), то апостала, які здзіўлены цудам праабражэння Хрыста («Праабражэнне»). Падабенства гэтых персанажаў настолькі вялікае, што можна сцвярджаць, быццам выконваў гэтыя гравюры адзін мастак. Ствараецца ўражанне, нібы майстар, аднойчы ўдала адлюстраваўшы такую фігуру, свядома і настойліва паўтараў яе шмат разоў. Дастаткова параўнаць названых вышэй герояў з апошнім апосталам, паказаным з левага боку на першым плане падпісанай Ф. Ангілейкам гравюры «Сашэсце святога духа на апосталаў», каб пераканацца ў іх абсалютным падабенстве. Апостал з аўтэнтычнай ангілейкаўскай работы ўспрымаецца ледзь не як брат-блізня ўсім пералічаным персанажам. На наш погляд, гэта дастаткова важкая падстава, каб лічыць Ф. Ангілейку аўтарам і ўсіх названых ананімных гравюр. Акрамя таго, яркая лінеарнаграфічная манера выканання, несумненна, належыць Ф. Ангілейку. «Узнясенне», «Хрыстос з агнцам» («Ірмалой» 1700 г.); «Хрыстос у акружэнні Давіда, раба, блуднага сына і Марыі Магдаліны» («Дыоптра» 1698 г.); «Цар Давід» («Псалтыр» 1693 г.) і інш.— усе пералічаныя гравюры маюць некаторыя агульныя рысы ў кампазіцыйнай будове, якія характэрны і для падпісаных твораў Ф. Ангілейкі. Пабудаваныя спрошчана, яны, як правіла, малафігурныя. У ілюстрацыях у большасці выпадкаў дакладна абазначаны кампазіцыйны цэнтр, да якога накіраваны ўвесь рух, няма лішніх другарадных дэталей, фігуры ўдала размешчаны на плоскасці ліста, сілуэты іх лёгка ўспрымаюцца гледачом, позы і жэсты дакладныя, натуральныя. Манера гравіравання вельмі падобна да ангілейкаўскай, дамінуе прыгожая пластычная лінія. А калі дадаць яшчэ і бясспрэчна ангілейкаўскі тыпаж герояў ананімных твораў, то аўтарства Ф. Ангілейкі здаецца вельмі магчымым.

Такім чынам, у выніку вывучэння магілёўскіх выданняў канца XVII — пачатку XVIII ст., акрамя 8 падпісаных гравюр Ф. Ангілейкі, намі было выяўлена больш як 20 непадпісаных работ, аўтарам якіх, на нашу думку, з'яўляецца той жа гравёр.

І ўсё ж, нягледзячы на значную колькасць ілюстрацый, пытанне аб творчай эвалюцыі Ангілейкі даволі складанае. Сярод работ майстра цяжка знайсці раннія, у яго амаль няма недасканалых з мастацкага боку твораў. Цікава, аднак, што гравюры, якія былі надрукаваны ў 1693 г. («Маці боская ў прамяністым ззянні», «Цар Давід»), больш дасканалыя, чым работы, якія з'явіліся праз сем гадоў (гравюры «Ірмалоя» 1700 г., за выключэннем тытульнага ліста). Гэта тлумачыцца, на наш погляд, тым, што Ф. Ангілейка пачаў працаваць над ілюстрацыямі да «Ірмалоя», відаць, задоўга да таго, як яны былі надрукаваны, і выканаў большасць іх да 1693 г. Гэтыя ілюстрацыі — адны з першых твораў майстра. Аднак па невядомых

прычынах выданне «Ірмалоя» адкладвалася на больш позны час, і Ф. Ангілейка выконвае рад гравюр да іншых кніг: «Акафістаў і канонаў» 1693 г., «Акафістаў» 1698 г. і інш. Тут разам з больш познымі работамі — «Цар Давід», «Страшны суд», «Хрыстос у акружэнні Давіда, раба, блуднага сына і Марыі Магдаліны» — майстар змясціў і гравюры, якія былі створаны да «Ірмалоя», але на той час не выдадзены: «Маці боская ў прамяністым ззянні», «Маці боская Замілаванне», «Маці боская з дзіцем у кароне». Аб тым, што гэтыя ілюстрацыі не ствараліся спецыяльна для выданняў, у якіх яны ўпершыню былі надрукаваны, лепш за ўсё сведчаць іх невялікія памеры. Відаць, названыя работы прызначаліся хутчэй за ўсё (па падабенству памераў) для «Ірмалоя». Такім чынам, можна меркаваць, што ў выдадзеным пазней «Ірмалоі» змешчаны гравюры, якія былі выкананы значна раней. А калі гэта так, то дакладна выяўляецца эвалюцыя творчасці Ф. Ангілейкі, тлумачыцца розны ўзровень яго работ. Ілюстрацыі да «Ірмалоя» 1700 г., выкананыя мастаком у пачатку яго творчага шляху, вылучаюцца некаторай нясмеласцю як у кампазіцыйнай будове, так і ў манеры гравіравання. Пазнейшыя творы дэманструюць больш сталы стыль мастака. Ангілейка развівае лінеарную манеру, дабіваецца большай пластычнасці ліній, выразнасці контуру. Ён асвойвае складаныя ракурсы, прасцей і выразней выяўляе дэталі. Такім чынам, Ф. Ангілейка, з самага пачатку выбраўшы для сябе строга лінеарную манеру выканання, эвалюцыяніраваў у бок яе ўдасканалення.

Творчасць Ф. Ангілейкі цалкам належыць да магілёўскай школы гравюры. Лепшыя творы мастака па ўзроўні выканання можна параўнаць з працамі Максіма і Васіля Вашчанкаў. Іх збліжае імкненне напоўніць рэлігійныя сцэны жывым, канкрэтным зместам, надаць ім жанравы характар. Гравюры Ф. Ангілейкі (як у кольказасных, так і ў якасных адносінах) складаюць значную частку творчай спадчыны магілёўскіх гравёраў. Яны патрабуюць далейшага вывучэння. Аднак сёння творы гэтага таленавітага майстра павінны заняць належнае месца ў гісторыі беларускай графікі.

[1] Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского «Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств // Отчет о седьмом присуждении наград графа Уварова. 25 сентября 1864 г. СПб, 1864. С. 38.

[2] Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков: В 2 т. СПб, 1894. Т. 1. С. 12; Жудро Ф. История могилевского Богоявленского братства. Могилев, 1890. С. 99.

[3] Барышаў Г. Ангілейка Ф. // БелСЭ: У 12 т. Мн., 1969. Т. 1. С. 321; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода: Очерки. Мн., 1969. С. 126; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 162; Творы Ф. Ангілейкі названы ў кн.: Кніга Беларусі. 1517—1917: Зводны каталог. Мн., 1986. С. 190.

В. В. Церашчатава

Цімкавіцкі роспіс

У манументальным жывапісе Беларусі ў XIX ст. працягваў сваё існаванне стыль класіцызму. Вялікага росквіту дасягае арнаментальна-дэкаратыўная сістэма роспісаў, якая выконваецца ў асноўным у рэалістычнай манеры. Побач з прафесійным мастацтвам шырокае распаўсюджанне атрымлівае народная творчасць. Аб гэтым сведчыць самабытны арыгінальны помнік манументальна-дэкаратыўнага жывапісу — роспіс Мікалаеўскай царквы (былога касцёла св. Міхаіла) в. Цімкавічы Капыльскага раёна Мінскай вобласці [1].

Драўляны касцёл св. Міхаіла пабудаваны ў 1647 г. У другой палавіне XIX ст. перароблены ў царкву і яго інтэр'ер адноўлены. Касцёл уяўляў сабою трохнефавую базіліку. Сцены ўнутры неашаляваныя, апорныя слупы, падсвечнікі, панікадзіла і іншыя прадметы — драўляныя, мастацкай разьбы, якая выканана майстрам з вялікім густам. Дзверы зроблены з абгабляваных дошак з маляўнічай тэкстурай дрэва, дэкаратыўна ўпрыгожаны мастацкай коўкай (замок, завесы) у выглядзе яблыневай галінкі з пяціпялёсткавымі кветкамі.

Вялікую цікавасць меў роспіс, які цалкам пакрываў увесь інтер'ер. Роспіс выкананы алейнымі фарбамі непасрэдна (амаль без грунтоўкі) на абчасаных бярвеннях сцен, апорных слупах, бэльках, па гладка абгабляваных дошках столі. Усё дрэва інтэр'ера мела светла-карычневы (бронзавы) колер. Роспіс выкананы за тры гады (1906—1908) мастаком з Піншчыны Францішкам Бруздовічам [2].

Роспіс арнаментальна-дэкаратыўны, у якім увасабляюцца лепшыя народныя традыцыі. Асноўны матыў дэкору — раслінны арнамент, які складаецца са шматлікіх кветак мясцовай флоры. Кветкі пераплецены з галінкамі і лісцямі і выкананы ў рэалістычнай манеры (гірлянды з кветак, букеты, вазоны). Сустракаецца і геаметрычны арнамент, у аснове якога ромб і яго варыяцыі.

Пачнем разгляд роспісу па сістэме: зверху — уніз. Столь плоская, складаецца з 13 чатырохгранных бэлек, паміж якімі перпендыкулярна размешчаны дошкі (па ніжнім стыку дошак кладзецца адна зверху). Роспіс пакрывае тры выпуклыя плоскасці бэлек і дошку, якая пакладзена зверху, прычым матыў арнаменту вылучаецца строгай лінейнасцю і рытмічна чаргуецца (іл. 8).

На сярэдняй частцы бэлек па цэнтры размешчаны неперарыўнай стужкай ромб з варыяцыямі, які малюецца на чырвоным фоне жоўта-залацістым і блакітным колерамі. Па баках уздоўж ромбаў размешчаны меандравы арнамент у тры палоскі, зроблены зялёнымі, светла-зялёнымі, жоўтымі і сінімі фарбамі. Бакавыя грані бэлек распісваліся белымі рамонкамі з жоўтай сярэдзінкай, яблыневай квеценню, сінімі валошкамі, белымі лілеямі. Кветкі рытмічна перапляталіся са сцяблінамі і зялёнымі лісцямі.

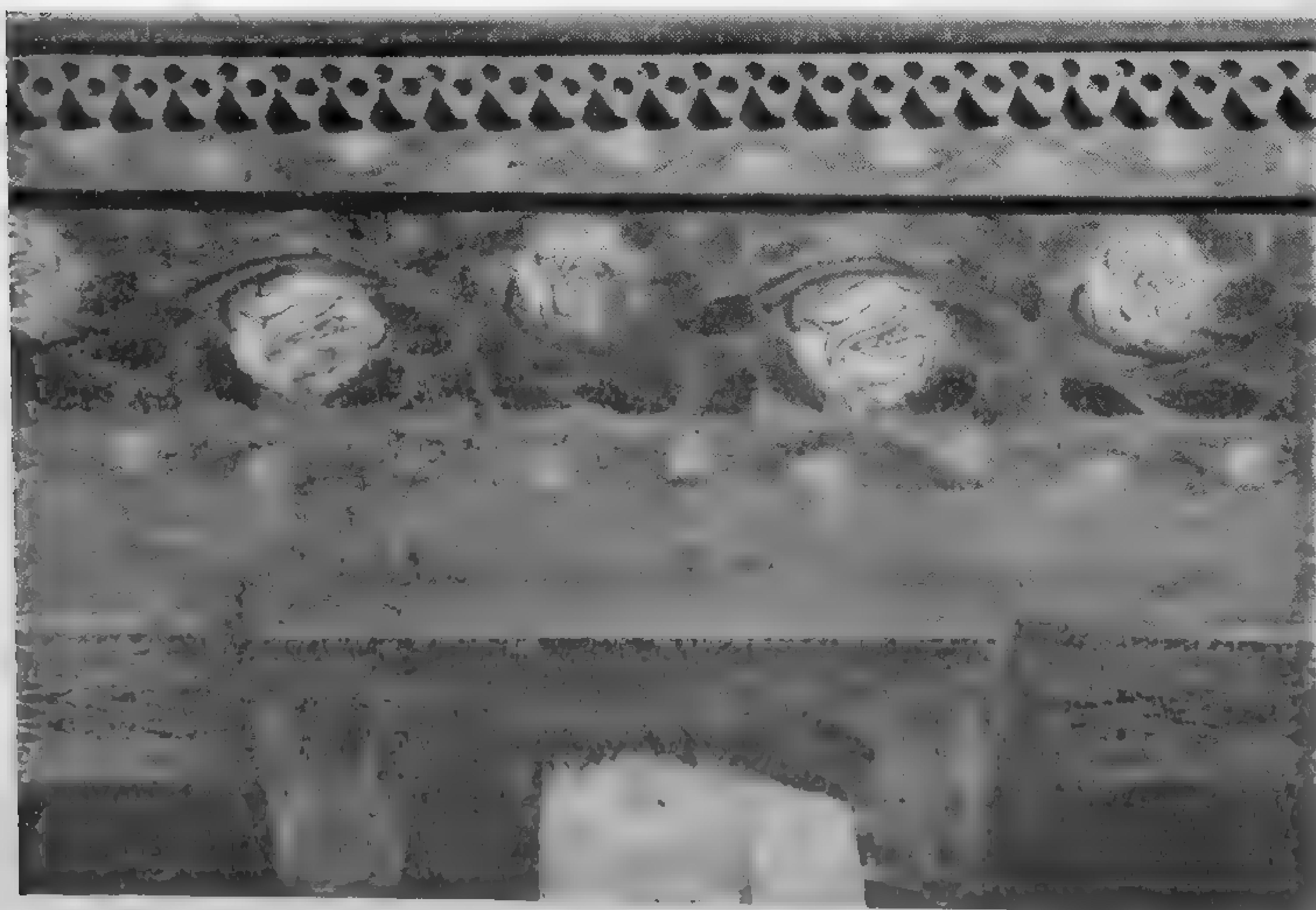
Верхнія дошкі столі распісаны гірляндамі кветак: па цэнтры дошкі падаецца белы рамонак з тонкай хвалістай лініяй-галінкай і зялёнымі лісцямі. Па баках рамонка па строгай лініі раскіданы блакітныя незабудкі. Пад столлю па перыметры сцен размешчаны дэкаратыўна-арнаментальны фрыз. Плоскасці сцен распісаны разнастайнымі кветкамі, букетамі, раслінамі і дрэвамі. На алтарнай сцяне намаля-



8. Фрагмент роспісу столі Цімкавіцкага касцёла

[illegible] шыпшыны і букеты руж (іл. 9).

У правым куце бакавога нефа, каля алтара над дзвярамі, вельмі маляўніча размешчаны герб, над якім уверсе надпіс: «AD 1906». Герб складаецца з дзвюх аднолькавых частак: пасярэдзіне шчыт, які нагадвае востры наканечнік (уверсе прамавугольнік, унізе трохвугольнік), у абрамленні буйнога ліста аканта. На адным шчыце намалявана страла, на другім — падкова. Завершша ў выглядзе вазона з бутонам, з якога злева вырастаюць кветкі лілеі, а справа ў профіль паясная вы-



9. Фрагмент роспісу столі Цімкавіцкага касцёла



10. Фрагмент роспісу столі і нефавага слупа Цімкавіцкага касцёла

ва сабачкі з узнятымі лапамі. Паабапал гэтых вазонаў манаграмы: «EW» і «MH» [3]. Герб удала ўпісваецца ў агульны роспіс сваёй дэкаратыўнасцю.

На паўночнай і паўднёвай сценах асноўны матыў — дрэвы: вялікі моцны дуб з густой зялёнай кронай і жалудамі і зялёная яблыня са спелымі ружовымі яблыкамі. Па біблейскай легендзе гэтыя дрэвы сімвалізуюць: дуб — вечнасць, яблык — спакусу. Але, магчыма, тут гэтыя дрэвы і плады намаляваны не як сімволіка, а ўвасабляюць дастатак або райскую раскошу.

На заходняй сцяне злева і справа ад уваходных дзвярэй таксама намаляваны моцныя дубы з зялёнай кронай, а над хорамі — букеты кветак, якія складаюцца з лілеі, белай рамонкі, вяргіні, валошкі і іншых відаў; падаюцца то ў карычнева-жаўтаватым гладышы, то ў гарлачыку, то ў гліпянай місцы, ці проста ў вазонах розных форм. Уся кампазіцыя ўключае тры букеты-вазоны. Кожная кампазіцыя абрамляецца чатырохвугольнай арнаментальна-дэкаратыўнай рамкай.

Плоскасці аконных праёмаў і рамы распісаны белымі лілеямі і кветкамі сланечніка. На прасценках паміж вокнамі — букеты з палявых кветак. Унізе размешчаны дэкаратыўны пояс — фрыз, які складаецца з тонкіх хвалістых ліній колеру радугі: ад блакітна-сіне-зялёных да жоўта-карычнева-чырвоных таноў. Праёмы дзвярэй распісаны кветкавым арнаментам накшталт вузкай палоскі.

Нефавыя слупы (тры справа і тры злева) цалкам распісаны. Капітэлі разьбяныя розных форм: гранёныя, фігурныя, круглыя, распісаны белымі рамонкамі, жоўтымі сланечнікамі, яблыневай квецецню і іншымі кветкамі. На кожным слупе свой матыў, які нідзе не паўтараецца, як і форма капітэлей. Фон жоўты, карычневы, чырвоны, сіні ці ультрамарынавы. Капітэль заканчваецца абакай, якая распісана бледна-ружовымі ружамі з зялёнымі лісцямі і хвалепадобнымі галінкамі, уверсе і ўнізе ружы абкружаны жоўтымі гарлачыкамі. Над абакай раз-

мешчаны квадратныя праёмы, запоўненыя разнастайным раслінным арнаментам; раней там знаходзілася сем сюжэтных кампазіцый на тэму хрысталагічнага цыкла.

Паверхня нефавых слупоў у сярэдняй частцы распісана зігзагападобнымі лініямі ў некалькі радоў сіняга, ультрамарынавага, жоўтага, карычневага, аліўкава-зялёнага колераў (колеры радугі).

Цікава, што многія матывы, напрыклад букеты-вазоны ці гірлянды з кветак на столі, вельмі нагадваюць матывы слуцкіх паясоў, асабліва яго сярэднік (іл. 8). Усе кветкі мясцовай флоры пададзены мастаком ў рэалістычнай манеры як па форме, так і па колеры. Колер роспісаў мажорны і яркі, ужываецца ў розных варыяцыях (белы, блакітна-сіні, зялёны, бэзава-ружовы, чырвоны, жоўты і інш.). Ствараецца ўражанне казачнага, дзівосна зачараванага свету, народнага хараства і прыгажосці.

Цімкавіцкі роспіс увасабляе лепшыя традыцыі ў манументальна-дэкаратыўным жывапісе Беларусі.

[1] Дэталёвае навуковае абследаванне гэтага помніка было зроблена ў ліпені 1976 г. экспедыцыяй ІМЭФ АН БССР на чале з аўтарам дадзенага артыкула. На жаль, гэты роспіс разам з царквой загінуў ад выпадковага пажару. Гл. таксама: Сініцкі І. В. Касцёл у Цімкавічах // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1978. № 4. С. 34—36; Раманюк М. Ф. Кветкі зямлі капыльскай // Мастацтва Беларусі. 1986. № 12. С. 66—69.

[2] Nasze Kościoły. Djecezja Mińska / Pod. red. J. Żyskara. Warszawa, 1912. S. 327—330; Słownik artystów polskich. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. T. 1. S. 527; Niewiadomski E. Malarstwo polskie XIX i XX w. Warszawa, 1926.

[3] Раманюк М. Ф. Кветкі зямлі капыльскай. С. 67.

Э. І. Вецер

Атрыбуцыя групы твораў жывапісу канца XVI — першай палавіны XVII ст.

На поўначы Столінскага раёна Брэсцкай вобласці знойдзена пяць абразоў, якія адзначаны вельмі арыгінальнай манерай выканання. Ёсць сведчанні, што яны паходзяць з царквы Нараджэння маці боскай у вёсцы Рухча[1]. Не ўсе гэтыя творы аднолькава добра захаваліся. Два з іх страцілі аўтарскія фоны і часткова закрыты пазнейшымі шатамі, адзін яшчэ не раскрыты ад сапсаванага, сцямнелага лаку, два рэстаўрыраваны.

Гісторыя выяўлення і даследавання гэтых абразоў наступная. У 1971 г. экспедыцыяй Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР былі адшуканы першыя два творы з гэтай групы: «Сабор архангела Міхаіла» (тэмпера, дошка ліпавая, 110×76,5×2) і «Дэісус» (тэмпера, дошка хваёвая, 113×90×2). Яны былі ўключаны ў макет рукапісаў «Збору помнікаў...», які прысвечаны Брэсцкай вобласці[2], як прыклад жы-

вапісу канца XVII — пачатку XVIII ст. У 1977 г. экспедыцыяй Дзяржаўнага мастацкага музея БССР быў знойдзены яшчэ адзін абраз такога ж тыпу — «Нараджэнне маці боскай» у в. Рухча (іл. 11; тэмпера, дошка ліповая, 139×94×2,5), які ў 1978 г. разам з «Саборам архангела Міхаіла» перададзены ў гэты музей і рэстаўрыраваны. У 1980 г. абодва творы былі апублікаваны ў альбоме «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў» [3].

У 1981 г. паўторнай экспедыцыяй інстытута былі выяўлены яшчэ два творы той жа манеры выканання: «Маці боская Палеская» (іл. 12; тэмпера, дошка ліповая, 95×62×2; шата і рама пазнейшыя) і «Мікола Цудатворац» (іл. 13; тэмпера, дошка ліповая, 96×62×2; шата і карона пазнейшыя). Апрача таго, магчымасці параўнальнага аналізу пашырыліся з нагоды дэталёвага вывучэння жывапісу суседняга «Столінскага кола» і агульнай сістэматызацыі старажытнабеларускага мастацтва на Палессі ў ходзе напісання «Гісторыі беларускага мастацтва». Зараз можна больш дакладна датаваць згаданыя творы і з большай пэўнасцю меркаваць аб іх прыналежнасці аднаму майстру.

Пачнем з аўтарства. У альбомных анатацыях Н. Ф. Высоцкая аднесла «Нараджэнне маці боскай» і «Сабор архангела Міхаіла» да аднаго майстра, з чым нельга не пагадзіцца. Але яна назвала гэтага майстра «столінскім». Думаецца, лепш было б назваць яго «рухчанскім», па-першае, таму, што знойдзеныя абразы паходзяць з Рухчы, а па-другое, каб пазбегнуць блытаніны з творамі так званага «Столінскага кола». Справа ў тым, што адшуканыя ў Століне і яго наваколлі творы асабліва адметныя па характару выяўленчай мовы, яны складаюць яскравую рэгіянальную групу [4]. І хоць рухчанскія абразы маюць з імі некаторыя агульныя рысы (выразны вопіс, стылізаваныя вушныя ракавіны, адваротны «вілкападобны» цень на падбародку), яны ўсё ж істотна адрозніваюцца ад столінскіх псіхалагічнай трактоўкай вобраза і фармальным вырашэннем (разуменне прасторы, аб'ёму, фактуры матэрыялаў). Рухчанскія абразы значна больш складаныя па сваёй вобразнасці за столінскія і, мяркуючы па шэрагу прыкмет, значна ранейшыя за іх.



11. «Нараджэнне маці боскай». Фрагмент

Асноўнымі асаблівасцямі разглядаемых тут твораў з Рухчы з'яўляюцца падкрэслена пластычныя формы твараў, адметны тыпаж, адзначаны высокай духоўнасцю апаэтызаваны вобраз. Стваральніка гэтых абразоў



12. «Маці боская Палеская»

вылучае прыхільнасць да гучнай гамы колераў: улюбёнымі тонамі з'яўляюцца светла-чырвоны, блакітны і белы. Усе творы яго рукі надзвычай урачыстыя. Для яго персанажаў вельмі характэрны стан глыбокай задуменнасці і поза «прадстаяння». Выключаюцца ўсялякія прыкметы ўнутранага руху і зменлівасці настрою нават там, дзе ёсць знешняе дзеянне (абмыванне немаўляці ў «Нараджэнні»). У персанажаў усіх абразоў крыху апушчаны верхнія павекі над цёмнымі з павалокай вачамі і позірк нібыта «звернуты ў сябе». У душэўным стане кожнага падкрэсліваецца асэнсаванне вялікай значнасці падзеі і сваёй уласнай місіі ў ёй. Але разам з тым твары жывыя, трапяткія. Рысы не ідэальныя, часта асіметрычныя і адчувальна аб'ёмныя.

Асаблівасці тыпажу наступныя: ва ўсіх персанажаў вельмі высока ўзнятыя цёмныя кароткія бровы над міндалепадобнымі вачамі; доўгія насы з выразна выгнутымі ноздрамі; вельмі сакавітыя, але шчыльна сцятыя яркаружовыя вусны; адваротны цень на падбародку; прыпухласці каля рота і пад бровамі; у старых мужчын рытмічныя складкі на лбе. І прыпухласці, і складкі, і спінка носа мадэліраваны ўсюды аднолькава вельмі далікатнымі празрыстымі бялільнымі мазкамі на светла-карычневай аснове. Светлае, амаль белае вахрэнне пакладзена тонка размытымі празрыстымі плавямі. Ледзь прыкметны санкірныя цені і тонкая падрумянка на шчоках. Характэрны ружовыя, моцна выгнутыя вушныя ракавіны з маленькімі мочкамі. Асабліва непаўторна мадэліраваны вочы. Ніжняе павека амаль не вылучаецца, а цёмная радужная абалонка, якая зліваецца са зрэнкай, намалявана на фоне ярка-белай плямачкі бялка без усякіх адценняў і цёмнай абводкі, амаль без блікаў. Такая мадэліроўка вока не сустракаецца больш нідзе, нават у самых блізкіх па стылі творах. Гэта адна з найбольш яркіх прыкмет індывідуальнай манеры дадзенага майстра. Адметна мадэліруюцца і гладкія цёмныя валасы ў маладых і сівыя кучаравыя—у старых. Мастак захапляецца пластыкай свежых юных і старых, а таксама свежых і прывабных твараў, шляхетнасцю характараў сваіх персанажаў. У пэўнай ступені ён вар'іруе танальнасць розных абразоў, захоўваючы ўсё астатняе. Так, у «Саборы архангела Міхаіла» агульны тон халаднаваты: твары нібыта парцэлянавыя, фон срэбны, г. зн. усё адпавядае незямной сутнасці падзеі; у «Нараджэнні маці боскай» менш белага колеру, уведзены насычаны зялёны, карнацыя твараў больш густая, фон залаты. Агульная гама

цёплая, адпавядае жывому подыху падзеі.

Працягваючы гаворку пра асаблівасці будовы твора гэтым майстрам, цікава адзначыць, што ў двух абразах («Нараджэнне» і «Сабор») аднолькава трактавана і адзенне. Тут і анёлы, і Ганна-парадзіха, і жанчыны, што прыйшлі ў адведкі,— усе апрануты ў доўгія сукенкі, кароткія далматыкі і падпяразаны паясамі з перлавай абнізкай, у некаторых крыж-накрыж. Такія ж акантоўкі, як і на паясах, яны маюць на гарлавіне і на рукавах далматыкаў. На персанажах «Дэісуса» ўбранні кананічныя — хітоны і гімацііі, але ўлюбёныя акантоўкі — чырвоная стужка з перлавай абнізкай і арнамент, зроблены празрыстымі бялільнымі мазкамі, праглядваюцца на сукенцы Марыі каля шыі і на аблямоўцы трона Хрыста. Тут, як і ў папярэдніх творах, складкі ўбранняў драпіруюцца хвалістымі рытмічнымі паўторамі па краі і мафорыі ў жанчын выкладзены аднолькава. Заўважаецца прыхільнасць аўтара да архітэктурных арак і арачак. Разьбяны рэльефны арнамент фонаў на ўсіх абразах, дзе ён захаваўся, вельмі сакавіты, «двухслаёвы», з вялікімі прамежкамі, запоўненымі насечкай тыпу «рыбінай лускі». Рапорт арнаменту «размашысты» і грунтуецца на варыяцыях вялікіх і малых авалаў, што ўтвараюцца стылізаванымі парасткамі, пальмавымі лісцямі і стужкамі, з'яднанымі кветкамі розных форм. Варыянтнасць элементаў гэтага арнаменту ў кожным асобным творы не перашкаджае захаванню яго асноўнага прынцыпу. Такі тып арнаментацыі сустракаецца ў творах, не пазнейшых за першую палавіну XVII ст.[5], і ён з'яўляецца адной з прыкмет таго, што дадзеныя абразы больш ранняга паходжання, чым мы меркавалі да гэтага часу. (На жаль, абразы «Маці боская Палеская» і «Мікола» можна разглядаць толькі ў плане іх «личного письма» з прычыны пераробак фонаў і пазнейшых шат.)



14. «Апосталы Іуда і Якаў». Фрагмент

Адным з найбольш важкіх аргументаў у карысць ранняга паходжання разглядаемых твораў з'яўляецца іх вялікая блізкасць да ўжо датаваных намі апостальскіх абразоў з Кажан-Гарадка[6] (іл. 14; тэмпера, дошка хваёвая, 114×70×2). Першае, што кідаецца ў вочы, гэта той жа самы тыпаж і характар мадэліроўкі твараў: вельмі высока ўзнятыя кароткія бровы над міндалепадобнымі чорнымі вачамі, злёгку апушчаныя верхнія павекі і «звернуты ў сябе позірк». Тут такія ж празрыстыя бялільныя высвятленні пад бровамі і каля вуснаў, адваротны



13. «Мікола Цудатворац». Фрагмент

цень на падбародку і зусім ідэнтычная рухчанскаму майстру мадэліроўка вачэй без акрэсленых зрэнак на яркабелай плямачцы бялка. Тут такая ж пругкая, пластычная, але не рэзкая лінія абрысу, так жа сама напісаны ружовыя вушныя ракавіны, рукі са сціснутымі пальцамі, аднолькава прычасаны валасы і такія ж рытмічныя фалды па краі адзення. Вельмі блізкі і характар арнаментацыі фонаў. Паўтараецца ўзор стылізаваных пальмавых лісцяў з овамі. Аднолькавы характар і тэхнікі разьбы. Карацей кажучы, кажан-гарадоцкія абразы, якія былі створаны ў другой палавіне XVI — пачатку XVII ст., належаць таму ж майстру, што і рухчанскія. Аднак, паколькі абразы такіх вялікіх габарытаў не маглі змясціцца ў маленькім іканастасе кажан-гарадоцкай Сымонаўскай царквы на могілках, дзе былі выяўлены, можна думаць, што яны прывезены сюды з нейкага большага храма: ці то са старой Мікалаеўскай царквы, якая стаяла на месцы новай у Кажан-Гарадку, ці з самой Рухчы. Але гэта не прынцыпова. Важна, што ўсе згаданыя творы напісаны тым жа майстрам.

І ўрэшце існуюць яшчэ два творы, якія выкрываюць руку дадзенага мастака: абразы «Апосталы Павел і Іаан» і «Пётр і Варфаламей» з царквы в. Юрцава, што на Віцебшчыне (ДММ). (Адзін з іх надрукаваны ў альбоме пад № 65 і аднесены Н. Ф. Высоцкай таксама да мяжы XVII—XVIII стст.) І хоць бянтэжаць вялікая адлегласць бытавання гэтых твораў ад асноўнай групы, а таксама пэўная грубаватасць іх форм, што не ўласціва такому дасканаламу мастаку, як аўтар вытанчаных архангелаў у «Саборы архангела Міхаіла» і высокаінтэлектуальных кажан-гарадоцкіх апосталаў, тым не менш гэта той жа самы почырк. Тут разам з ідэнтычнымі палескім творам прыёмамі мадэліравання твараў і рук назіраюцца падабенства ў кампазіцыйнай структуры і ўлюбёныя суадносіны светла-чырвонага і блакітнага колераў. Асаблівасці гэтых твораў у тым, што ў арнаменце іх фонаў выкарыстаны менш складаны матыў, а іменна: вялікая кветка з чатырма пялёсткамі, кожны з якіх мае тры зубчыкі. Такая кветка ў «Нараджэнні маці боскай» з Рухчы бачна толькі ў адным месцы як частка складанага арнаменту; у юрцаўскіх жа абразах яна вылучана ў асноўны матыў. Гэта і надае апошнім цяжкаватасць і статычнасць, якія ўзмацняюцца пэўнай неадпаведнасцю прапорцый паміж фігурамі, далонямі і ступнямі ног. Магчыма, што з разглядаемых

вышэй твораў юрцаўскія абразы найбольш раннія, яшчэ недастаткова ўмелыя, але яны кранаюць сваёй асаблівай непасрэднасцю.

Такім чынам, мы маем восем твораў аднаго майстра ў зусім невялікім рэгіёне Палесся і два яго творы на далёкай Віцебшчыне. У карысць іх больш ранняга паходжання, чым мы меркавалі ў мінулыя гады, сведчыць не толькі іх еднасць з кажан-гарадоцкімі апостальскімі абразамі, але і іх стылявыя асаблівасці. Напрыклад, у «Нараджэнні маці боскай» захаваўся такі архаічны элемент, як вэлюм над архітэктурнымі кулісамі. Форма архітэктурных збудаванняў мае тыпова рэнесансны характар. Рэнесансны ўплыў адчуваецца і ў сістэме арнаментацыі разглядаемых абразоў.

Найбольш надзейным спосабам датавання па стылі можа быць параўнанне дадзеных твораў з падпісанымі датаванымі абразамі сярэдзіны XVII ст., г. зн. з групай маларыцкіх твораў 1648—1650 гг. і з «Параскевай-пакутніцай» з Бездзежа 1659 г.[7] (суседнія раёны Палесся). Параўнанне паказвае, што абразы рухчанскага майстра не пазнейшыя, а нават па ўсіх прыкметах больш раннія за падпісаныя. Яны ў большай ступені захавалі традыцыі візантыйскага і старажытнарускага мастацтва: манументальнасць вобразнага ладу і засяроджанасць на ўнутраным душэўным стане, а не на знешнім дзеянні.

Такім чынам, параўноўваючы паміж сабою некалькі твораў старажытнабеларускага жывапісу, якія былі выяўлены ў Рухчы і навакольных вёсках Столінскага раёна, а яшчэ раней у Кажан-Гарадку Лунінецкага раёна і ў в. Юрцава на Віцебшчыне, мы прыйшлі да вываду, што яны створаны адным майстрам, якога ўмоўна можна назваць майстрам рухчанскіх абразоў. Апрача таго, мы высветлілі, што ўсе гэтыя творы належаць да канца XVI — першай палавіны XVII ст.

Больш-менш дакладная атрыбуцыя групы названых твораў — гэта яшчэ адзін, хоць і невялікі, уклад у агульную сістэму вывучэння старажытнабеларускага мастацтва ў цэлым.

[1] У царкве в. Радчыцк Столінскага раёна Брэсцкай вобласці захоўваецца акт перадачы ад 23.07.1976 г.

[2] Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Т. 1. Брэсцкая вобласць (макет рукапісу). Мн., 1972. С. 557, 558.

[3] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1980. Іл. 66, 67.

[4] Вецер Э. І. Асаблівасці жывапісу Столінскага рэгіёна // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 39—44.

[5] Быцева І. М. Стылістыка і характар разных арнаментаваных фонаў у старабеларускім жывапісе // Помнікі старажытнабеларускай культуры. Мн., 1984. С. 43—50.

[6] Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса ■ Белоруссии // Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1983. С. 209—210.

[7] Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Т. 1. Брэсцкая вобласць. С. 209, 210.

І. М. Быцева, Ю. В. Хадыка

Група абразоў другой палавіны XVII ст. з Брэста

Малюнак арнаменту і тэхніка разьбы на фонах абразоў у некаторых выпадках даюць падставы для дацiроўкі помнікаў іканапісу, а таксама для аб'яднання іх у пэўныя групы, якія паходзяць з адной майстэрні ці маляўнічай школы[1]. Разгледзім час узнікнення васьмі абразоў з аднолькавым разным арнаментам на фонах, якія былі знойдзены ў Брэсцкім, Маларыцкім і Бярозаўскім раёнах Брэсцкай [illegible] экспедыцыямі ІМЭФ АН БССР. Гэта: «Спас», «Маці боская», «Нараджэнне Марыі», «Мікола», «Сімяон-стоўпнік» (іл. 15), «Барыс і Глеб», «Праабражэнне», «Дэісус». Паколькі сюжэты не паўтараюцца, а памеры першых чатырох абразоў вельмі блізкія ($112\pm2\times74\pm4$ см), не выключана, што яны паходзяць ад аднаго іканастаса. У адпаведнасці з рэканструкцыяй тыповага выгляду беларускага іканастаса XVII ст., якая зроблена Э. І. Вецер[2], гэтыя чатыры абразы павінны былі размяшчацца абапал царскай брамы. Тады абраз Барыса і Глеба, вельмі ўшаноўваемых мясцовых святых, як і Сімяона-стоўпніка, павінен быць за бакавымі дзвярмі, паколькі іх вышыня крыху меншая. Прыкладам абразоў другога рэгістра, святочнага, з'яўляецца «Праабражэнне», трэцяга, апостальскага,— «Дэісус».

На жаль, такую рэканструкцыю нельга лічыць адназначнай, паколькі ў мясцовым радзе магло быць не шэсць, а толькі чатыры абразы. У такім выпадку разглядаемыя помнікі належаць да двух ці нават да трох іканастасаў. У карысць гэтага сведчыць і пэўная розніца ў маляўнічым стылі абразоў. Калі «Барыс і Глеб», «Спас», «Маці боская» і «Нараджэнне Марыі» аб'яднаны агульнай пластычнай, амаль светаценявой мадэліроўкай лікаў, то «Мікола» і «Сімяон-стоўпнік» не падобны паміж сабою і на папярэднія абразы, выкананы ў больш графічнай і плоскаснай манеры. Акрамя таго, абраз «Мікола» набыў сучасныя памеры ў выніку рэстаўрацыі, што добра відаць як па змене тэхнікі разьбы на палях фону, так і па жывапісе. У сваю чаргу «Сімяон-стоўпнік» у адрозненне ад іншых помнікаў мае паўцыркульнае скругленне ўверсе. Таму больш верагодна, што разглядаемая група мясцовых абразоў паходзіць ад розных іканастасаў.

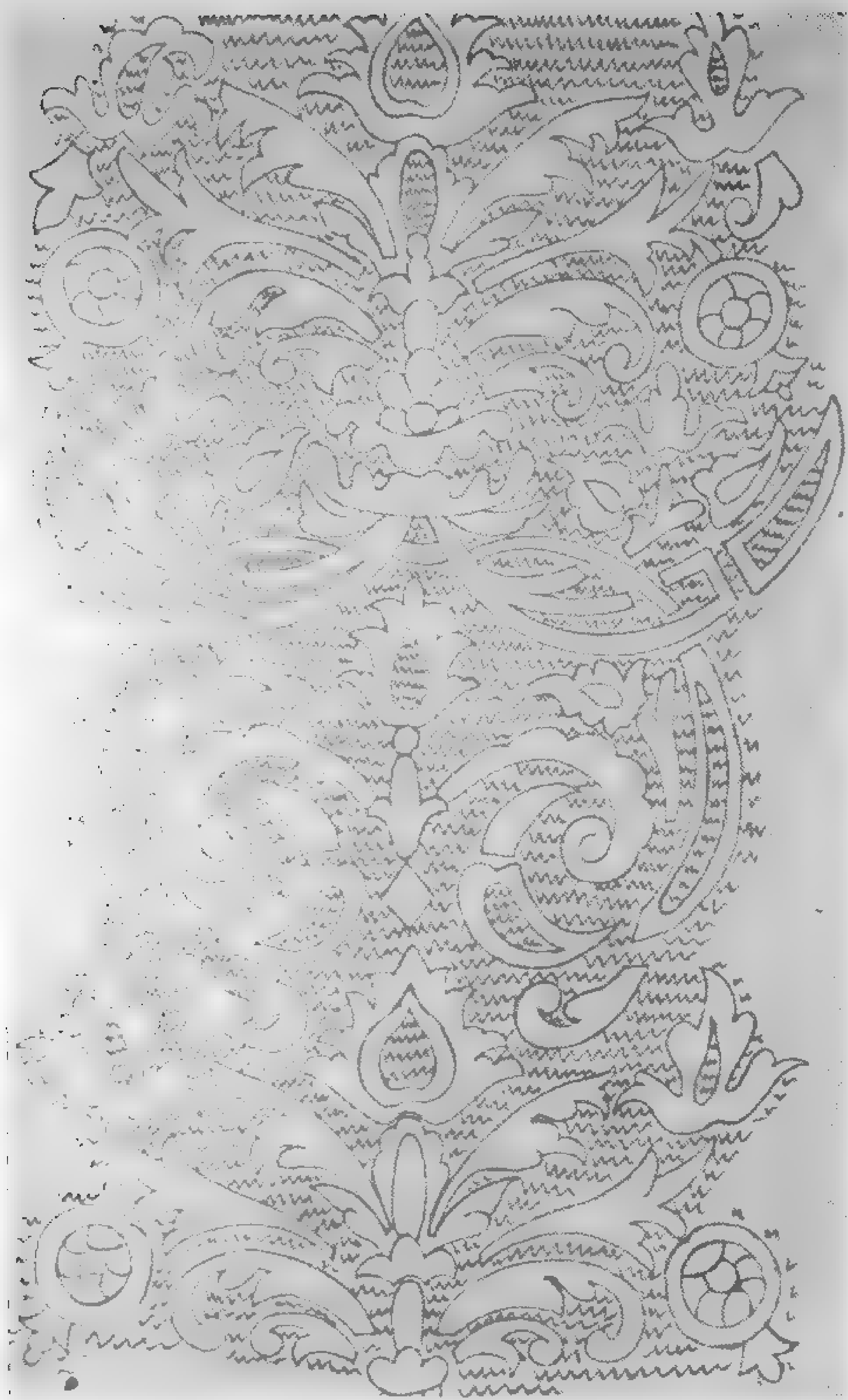
Для ідэнтыфікацыі месца знаходжання гэтых іканастасаў найбольш зручным з'яўляецца такі рэдкі сюжэт, як «Сімяон-стоўпнік». На тэрыторыі Беларусі вядомы толькі адзін Сімяонаўскі манастыр, заснаваны ў Брэсце яшчэ ў XIII ст.[3] Таксама ў Брэсце ў XVII ст. існавалі манастыр «Нараджэнне Марыі»[4] і кафедральная Мікалаеўская царква[5]. Таму відавочна, што менавіта Брэст быў месцам, дзе былі зроблены ўсе разглядаемыя абразы.

Малюнак арнаменту на іх фонах раслінны (іл. 16). Яго элементы традыцыйныя для сярэдзіны XVII ст.: выгнуты ліст аканта, пальмета з прарэзам пасярэдзіне, шасціпялёсткавая кветка, стылізаваны плод граната. Кампазіцыйным цэнтрам малюнка з'яўляецца вазон, з якога вырастаюць закручаныя ў спіралі лісці і парасткі з кветкамі і пладамі. Рапорт арнаменту (адлегласць паміж аднолькавымі элементамі) такі ж, як на шэрагу датаваных сярэдзінай XVII ст. абразоў — 38 см[6]. Для майстроў гэтага часу характэрна актыўнае выкары-



15. «Сімяон-стоўпнік». Першая палавіна XVII ст.

станне разьбы па фоне ў якасці аднаго са сродкаў стварэння мастацкага вобраза, што дасягалася выбарам асобных кавалкаў агульнага ўзору малюнка арнаменту такім чынам, каб падкрэсліць кампазіцыйную будову абраза і яго эмацыянальны настрой. Так, у сцэне нараджэння Марыі арнамент запаўняе прастору паміж архітэктурнымі кулісамі. Над сталом, дзе

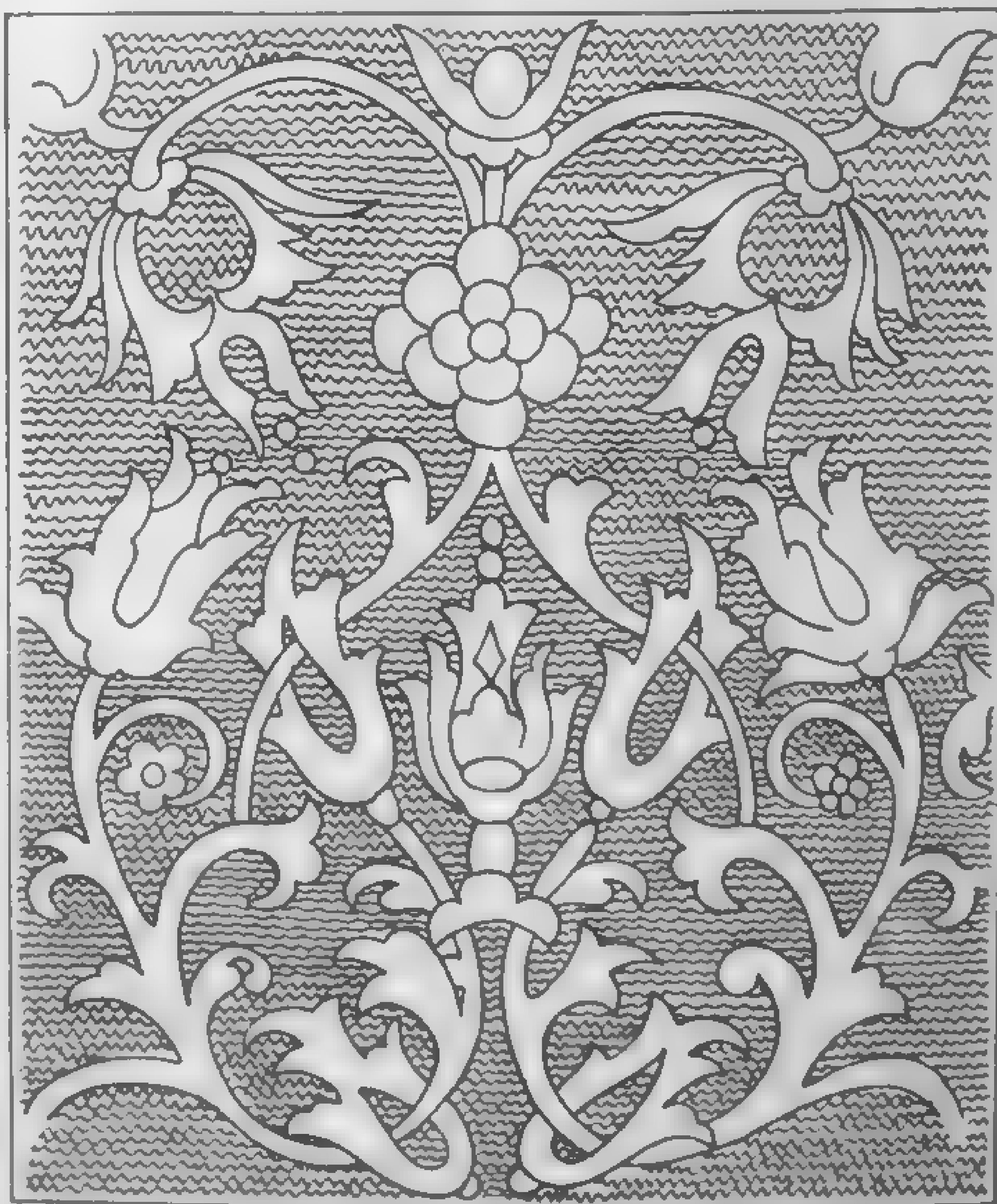


16. Арнамент абразоў з разарваным фонам

якіх ён складаецца, разарваныя: лісці і кветкі не злучаны са сцяблом, плады — з пладаножкай, парасткі пратыкаюць лісці; у далейшым мы будзем называць яго «разарваным арнаментам».

Разарваны арнамент, відаць, быў у свой час модным. Малюнак такога тыпу сустракаецца на тканінах, што датуюцца 1656 і 1661 гг., якія зараз знаходзяцца ў калекцыі Рускага музея ў Ленінградзе. Аналагічны арнамент намаляваны на рызе мітрапаліта Алексія на абразе з экспазіцыі Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі, што датуецца часам каля 1690 г. Параўнанне гэтых малюнкаў з арнаментам разглядаемай групы абразоў дае падставы аднесці час іх стварэння да другой палавіны XVII ст. Гэта даціроўка можа быць падмацавана ўскоснымі звесткамі. Так, вядома, што прыгатавана страва для парадзіхі і яе сяброўак, размешчаны вялікі букет, што вельмі стасуецца да агульнага святочнага настрою твора. Браты Барыс і Глеб аб'яднаны малюнкам арнаменту фону ў адзінае цэлае, а падкрэсленая сіметрыя элементаў арнаменту вакол Сімяона-стоўпніка робіць яго постаць засяроджанай і аскетычнай, адасобленай ад навакольнага асяроддзя.

Аднак побач з рысамі, якія характэрны наогул для сярэдзіны XVII ст., разглядаемы тып арнаменту мае адну яскравую асаблівасць. Элементы, з

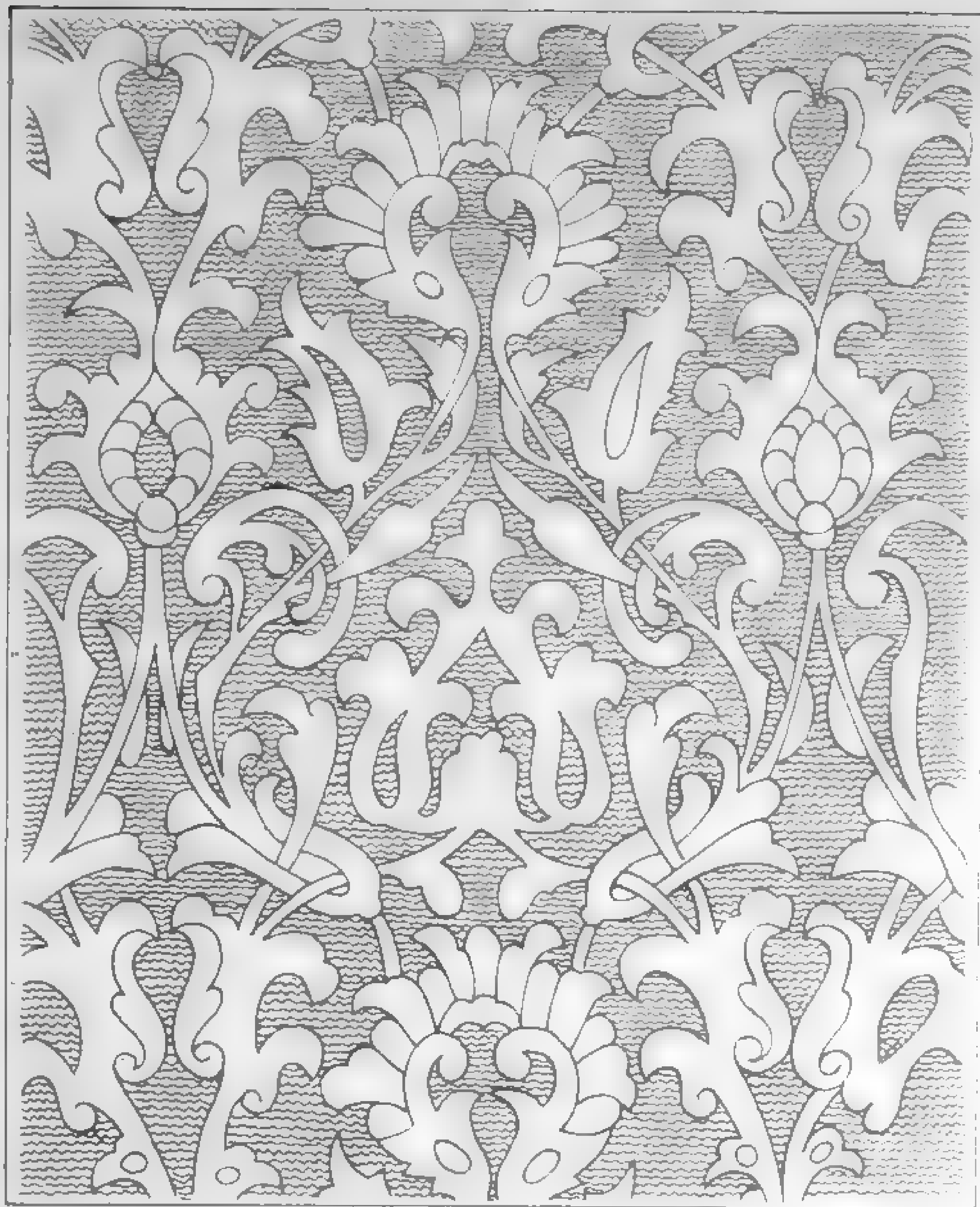


17. Арнамент абраза «Нараджэнне Марыі». Першая палавіна XVII ст.

брэсцкі Сімяонаўскі манастыр у 1680 г. быў пераведзены з уніі ў праваслаўе [7]. Гэта падзея магла суправаджацца пераробкай ці стварэннем новага іканастаса.

Абраз «Нараджэнне Марыі» [8] блізкі па кампазіцыі і мастацкіх асаблівасцях да абраза аналагічнага сюжэта з в. Ляхаўцы, які быў разгледжаны Э. І. Вецер [9]. У абодвух гэтых творах аднолькавыя архітэктурныя кулісы, ложак Ганны, стол, купель, аднолькава вырашана прасторавая глыбіня на спалучэнні прамой і адваротнай перспектывы, падобная вопратка служанак. Аднак на нашым абразе меншая колькасць персанажаў, больш сціплы інтэр'ер. Пры параўнанні фонаў гэтых абразоў становіцца відавочным таксама працэс рэдукцыі. Арнамент фону, паказаны на іл. 17, больш вытанчаны і дасканалы ў тэхнічных адносінах, багацейшы дэкаратыўнымі элементамі. Гэта сведчыць аб тым, што абраз «Нараджэнне Марыі» з разарваным арнаментам з'яўляецца копіяй у скарочанай рэдакцыі абраза з в. Ляхаўцы, які быў аднесены Э. І. Вецер да XVI ст. Аднак па характару арнаменту ён вельмі блізкі да групы абразоў, датаваных 1630—1655 гг. (іл. 18). Можна сцвярджаць, што абраз «Нараджэнне Марыі» з разарваным арнаментам быў створаны пасля 1655 г.

Такім чынам, параўнанне разглядаемай групы абразоў з датаванымі творамі, якія маюць агульныя дэкаратыўныя элементы, дазваляе аднесці іх узнікненне да часу паміж 1655 і 1690 гг. Такая даціроўка тлумачыць характэрную асаблівасць арнаменту — разарванасць малюнка, за кошт чаго ён страчвае мяккасць, становіцца дробным і напружаным, што было звязана з упадкам рэнесанснага стылю з сярэдзіны XVII ст. і пераходам да барока. Разарваны арнамент яшчэ мае рапорт, і гэта аб'ядноўвае яго з арнаментамі першай палавіны XVII ст. Разам з тым яму ўласціва павышаная эмацыянальнасць, у чым адбіваецца характэрная рыса эстэтыкі барока. Гэта своеасаблівы «маньерызм» у дэкаратыўным мастацтве.



18. Арнамент абразоў 1630—1655 гг.

Акрамя разгледжаных вышэй абразоў, што знойдзены ў рэгіёне Брэста, разныя фоны з разарваным арнаментам зрэдку сустракаюцца і ў іншых месцах Беларусі. Аднак колькасць іх знаходак нязначная. Напрыклад, такія элементы можна бачыць на фоне абраза «Пакланенне вешчуноў» з экспазіцыі Музея старажытнабеларускай культуры [10]. Сам абраз належыць да пачатку XVI ст., а ў XVII ст. ён быў часткова пераляўкашаны і набыў разны пазалочаны арнамент.

[1] Быцева I. М. Стылістыка і характар разных арнаментаваных фонаў у старабеларускім жывапісе // Помнікі старажытнабеларускай культуры. Мн., 1984. С. 43—50; Быцева I. М., Хадыка Ю. В. Разьба на фонах абразоў як датуючая прыкмета: Датаванне групы абразоў XVI—XVII стст. на падставе аналізу малюнкаў фонаў // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 44—49.

[2] Ветер Э. И. Об особенностях белорусского иконостаса // Художественное наследие. М., 1978. № 4. С. 187—192.

[3] Материалы для историко-топографических иследований в православных монастырях в Российской империи. СПб, 1897. Т. 1. С. 226.

[4] Материалы... Т. 3. С. 146.

[5] Паевский Л. Брестская кафедральная св. Николая церковь, в которой провозглашена уния 1596 года // Труды Девятого археол. съезда в Вильне в 1893 г.: В 2 т. М., 1895. Т. 1. С. 317—323.

[6] Такі памер рапорта сустракаецца на абразах «Праабражэнне» 1648 г., «Пакровы» 1649 г. і «Успенне маці боскай» 1650 г. Гл. альбом «Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст.» / Аўтар уступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая. Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980. Іл. 30, 36, 39.

[7] Материалы... Т. 1. С. 226.

[8] Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Т. 1. Брэсцкая вобласць (макет рукапісу). Мн., 1972. С. 417—418.

[9] Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии // Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1983. С. 207—215. Іл. 2.

[10] Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983. С. 98—99. Іл. 141—142.

Ю. А. Піскун

Аб змесце і аўтарстве маладзечанскіх абразоў «Пакровы» і «Мікола»

Да ліку твораў беларускага жывапісу XVIII ст. з выразнай самабытнасцю мастацкага вырашэння і арыгінальнай аўтарскай манерай выканання належаць два абразы з маладзечанскай Пакроўскай царквы — «Пакровы» і «Мікола» (іл. 19, 20). Зараз гэтыя творы захоўваюцца ў ДММ БССР. Несумненна, абодва абразы напісаны адным майстрам. Аб гэтым сведчаць іх мастацкая стылістыка, падабенства ў тэхніцы выканання, шматлікія аналогіі ў малюнку твараў, у вырашэнні дэталей адзення, німбаў і г. д. Фоны абразоў аздабляе рэльефны разьбяны арнамент аднатыпнага рысунка і пазалота па чырвоным паліменце. На абодвух абразах шырока выкарыстоўваюцца сярэбраныя падкладкі, пакрытыя каляровымі лесіроўкамі ці карункавым арнаментам, што надае каларыстычнаму строю твораў прасветленасць і зіхатлівае ззянне.

Кампазіцыі абразоў пабудаваны па аднолькавай графічнай схеме: дамінуюць цэнтральныя вертыкалі — восі сіметрыі і гарызантальныя лініі кампазіцыйных падзелаў, размешчаныя ідэнтычна на абодвух абразах. Зладжанасць пабудовы маладзечанскіх абразоў і іх аднолькавыя памеры наводзяць на думку, што выконваліся абразы для аднаго ансамбля, прызначаліся ў мясцовы рад іканастаса ці для парных алтароў. Аб значнасці заказу гаворыць высокі тэхнічны ўзровень выканання абразоў. Яны напісаны на тонкіх шырокіх дошках, змацаваных шпонкамі «ластаўчын хвост», і трывалым тоўстым ляўкасе.

Абодва маладзечанскія абразы датаваныя. Аднолькавыя даты «А75А» (1751) добра чытаюцца, яны напісаны белай фарбай у правым ніжнім вугле і на абразе «Пакровы», і на абразе «Мікола». Побач з гэтай лічбай на

абразе «Мікола» ёсць яшчэ адзін кароткі надпіс, які дрэнна захаваўся. Н. Ф. Высоцкая, якая ўпершыню апублікавала і атрыбуціравала маладзечанскія абразы, лічыць, што гэты надпіс складаюць літары «М» і «В», якія, на яе думку, з'яўляюцца ініцыяламі мастака-выканаўцы. Таму даследчыца атрыбуціравала абодва абразы як работы «манаграміста М. В.» [1] Візуальнае вывучэнне надпісу на абразе «Мікола» дае падставы лічыць, што гэты надпіс змяшчае літары «М» і «f» (?), за якімі прастаўлены яшчэ два малыя знакі, што можна рэканструяваць як лічбу «25». Такім чынам, надпіс на абразе «Мікола» ў цяперашнім яго стане з'яўляецца, верагодна, удакладняючай датай: тут пазначаны месяц і дзень. Не выключана, што даты на абразах былі недакладна паноўлены або прадстаўлены неадначасова з напісаннем твораў. На абразе «Мікола», напрыклад, з-пад паўсцёртай белай фарбы дадатковага надпісу бачны крапінкі фарбы блакітнага колеру. Каб дакладна сказаць, што абразы напісаны ў 1751 г., неабходны рэнтгенаграфічныя і стылявыя даследаванні.

Намі праводзілася іканаграфічнае параўнанне маладзечанскіх абразоў з творамі адпаведнай тэматыкі, якія напісаны на землях Рэчы Паспалітай і Левабярэжжа Украіны. Другой важнай задачай быў пошук іншых твораў аўтара маладзечанскіх абразоў. Абодва кірункі нашага даследавання далі магчымасць больш змястоўна раскрыць мастацкія асаблівасці абразоў «Пакровы» і «Мікола» ў кантэксце творчасці іх аўтара і беларускага мастацтва XVIII ст.

У іканаграфічнай будове абраза «Пакровы» мастак павялічыў памер постаці маці боскай, наблізіў яе да фігур ніжняга, «зямнога», яруса. Аўтар злучыў у адным творы традыцыйную іканаграфію «Пакровы» з іканаграфічнымі рысамі сюжэта заходнееўрапейскага паходжання «Маці боская Апека».

Тэндэнцыя збліжэння іканаграфіі абразоў «Пакровы» і «Маці боская Апека» выразна прасочваецца на помніках беларускага і ўкраінскага іканапісу XVII—XVIII стст. Не без уздзеяння заходнееўрапейскага мастацтва на Беларусі і Украіне ў шматлікіх абразах «Пакровы» з'яўляюцца адлюстраванні сучаснікаў аўтараў твораў — духавенства, свецкіх данатараў і асоб, якія непасрэдна не звязаны з сюжэтам (напрыклад, маленькія фігуркі людзей, якія назіраюць за дзеяннем, на маларыцкім абразе «Пакровы» 1649 г. з ДММ БССР), а таксама адлюстраванні вядомых гістарычных дзеячаў. На заходнеўкраінскіх абразах XVII ст. намаляваны Ян Сабескі з жонкай, на абразах XVIII ст. з Левабярэжжа Украіны ёсць выявы Пятра I, Багдана Хмяльніцкага, Кацярыны II [2].

Сярод помнікаў беларускага жывапісу XVIII ст. можна знайсці прыклады аналагічных рашэнняў: на абразах «Пакровы» з МСБК ІМЭФ АН БССР і аднайменным творы В. Маркіянавіча (ДММ БССР) адлюстравана духавенства ў тагачасных уборах. Вельмі цікавы абраз «Маці боская Апека» з в. Шумакі Брэсцкага раёна, на якім, як і на маладзечанскім абразе «Пакровы», прастаўлена дата: 1751 [3]. У кампазіцыю абраза з Шумакоў уключана выява караля, што абліччам падобны на Аўгуста III, і іншых асоб, якія апрануты па модзе сярэдзіны XVIII ст.

Маладзечанскі абраз «Пакровы» сярод беларускіх помнікаў XVIII ст. вызначаецца найбольш арыгінальным і змястоўным увасабленнем ідэі заступніцтва маці боскай за людзей. Марыя ў кароне і шырокім плашчы нібы сыходзіць па аблоках да людзей. Людскія постаці ніжняга яруса кампазі-



19. Фрагмент абраза «Пакровы». Сярэдзіна XVIII ст.

цыі наближаны да гледача, яны выразна чытаюцца на цёмным фоне глыбокай прасторы інтэр'ера храма.

Можна прасачыць пэўную тэндэнцыю ў размяшчэнні гэтых асоб у адпаведнасці з іх канфесійнай прыналежнасцю. Цэнтральны—Раман Салодкапеўца і фігуры, якія размешчаны бліжэй да правага краю абраза,— епіскап Епіфаній і Андрэй Юродзівы — традыцыйныя асобы праваслаўнага канона. Унізе, злева ад гледача, змешчаны тры асобы, яны ідэнтыфікаваны намі з рэальнымі гістарычнымі дзеячамі Рэчы Паспалітай.

У рыцарскіх даспехах і высокай кароне (спадчыннай кароне Вазаў) адлюстраваны кароль, у абліччы якога мастак увасобіў партрэтныя рысы Сігізмунда III Вазы [4]. Заўзяты католік, ён быў актыўным праваднікам Брэсцкай уніі 1596 г., якая здзейснілася ў час яго панавання. Бліжэй да левага краю абраза, за Сігізмундам III, змешчаны юнак з доўгімі валасамі ў каралеўскай кароне і чырвонай мантыі. Гэты вобраз напісаны ў поўнай адпаведнасці з традыцыйнай іканаграфіяй каралевіча Казіміра Ягелончыка, кананізаванага каталіцкай царквой. Ён лічыўся патронам Вялікага княства Літоўскага, а таксама святым абаронцам ордэна базыльян [5].

Найбольш загадкавым у зямным ярусе абраза «Пакровы» з'яўляецца мужчына ў шляхецкім касцюме і княжацкай ці графскай (графаў старэйшай лініі) кароне на галаве. Ізаляваны з агульнай сэнсавай кампазіцыі, размешчаны з самага краю абраза шляхціц у чырвоным кунтушы — адзін з усіх персанажаў «зямнога» і «нябеснага» ярусаў не ахоплены ўсеагульным узрушаным, апафеозным настроем. Услаўляючы маці боскую, усе персанажы маладзечанскага абраза звярнулі да яе свой позірк і выказваюць душэўную ўсхваляванасць энергічнымі рухамі; шляхціц жа стаіць спакойна, абхапіўшы рукою пояс і бездыган, і з усмешкай пазірае на гледача. У такім рашэнні бачыцца жаданне мастака акцэнтаваць увагу на гэтым вобразе. Думаецца, у малюнку шляхціца

абраза «Пакровы» мастак імкнуўся перадаць партрэтнае падабенства з канкрэтнай асобай, а іменна з Ігнацієм Завішам — вядомым дзяржаўным дзеячам першай палавіны XVIII ст. Такое вызначэнне асобы шляхціца абраза «Пакровы» пацвярджаецца іканаграфічным параўнаннем дадзенай выявы з партрэтам Ігнація Завішы, створаным пасля 1736 г. (ДММ БССР)[6]. І на партрэце Завішы, і на абразе «Пакровы» адлюстраваны асобы ў аднолькавых касцюмах з атрыбутамі ордэна Белага арла: цёмна-блакітнай стужкай, падвескай і крыжам. На абодвух творах ідэнтычна перададзены характэрныя партрэтныя рысы чалавека сярэдняга ўзросту: высокі адкрыты лоб, цёмныя вочы, нядоўгі нос, высокія паўкружжы броваў, пухлыя чырвоныя вусны, невялікія тонкія вусы. Абедзве выявы падаюцца ў аднолькавым павароце (у 3/4 управа ад гледача). Такія шматлікія супадзенні даюць падставы сцвярджаць, што партрэт Завішы паслужыў прамым узорам для выявы шляхціца на абразе «Пакровы».

Думаецца, Ігнацій Завіша не выпадкова адлюстраваны на маладзечанскім абразе. Яго імя, як і імёны св. Казіміра і Сігізмунда III, пэўным чынам звязана з уніяцкай царквой. Завіша быў фундатарам Лядансказа базыльянскага манастыра і неаднаразова надзяляў яго значнымі грашовымі сродкамі[7]. Існуе ўскосная сувязь паміж выбарам персанажаў аўтарам абраза «Пакровы» і такімі падзеямі, як урачыстасці з нагоды адкрыцця труны св. Казіміра ў Вільні (1736) і «помпа труменная» Ігнація Завішы ў Мінску (1739).

Імкненне аўтара маладзечанскіх абразоў уславіць надворнага маршалка і мінскага старасту Завішу стане больш зразумелым, калі ўлічыць наступныя акалічнасці. Па-першае, рада-



20. «Мікола». Сярэдзіна XVIII ст.

вое ўладанне Завішаў Бакшты знаходзілася адносна блізка ад Маладзечна. Па-другое, Маладзечна ў сярэдзіне XVIII ст. належала Агінскім — родзічам Завішы і яго спадчыннікам (у прыватнасці, да Агінскіх пасля Завішы і яго жонкі Марцыбелы Агінскай перайшлі Смілавічы і Ляды)[8]. Ф. Агінскаму ў 1742 г. быў дадзены каралеўскі прывілей на правядзенне кірмашоў у Маладзечне на пакровы і Міколу[9].

Новыя акалічнасці высвятляюцца, калі ўважліва параўнаць манеры выканання маладзечанскіх абразоў і партрэта Завішы, які мы ўжо разглядалі пры аналізе абраза «Пакровы». Творы выкананы ў розных тэхніках, тым не менш у манеры іх жывапісу шмат агульнага. Блізкая каляровая гама абразоў і партрэта і іх пластычная структура. Аналогія мастацкай манеры выканання абразоў і партрэта найбольш выразна прасочваецца ў жывапіснай мадэліроўцы твару Завішы на партрэце і твару святога на маладзечанскім абразе «Мікола». У аснове малюнка абодвух твараў фактычна адна і тая ж канструктыўная мадэль, аналагічна вырашаюцца дэталі аб'ёму і іх злучэнне паміж сабою. Аднатыпна мадэліравана форма вачэй, павек, скул. Характэрнай прыкметай з'яўляецца высвятленне ценяў рэфлексамі і своеасаблівы малюнак вуснаў, які надае тварам выраз лёгкай усмешкі. Супастаўленне дазваляе лічыць, што стварэнне маладзечанскіх абразоў і ўключэнне ў лік іх персанажаў Ігнацыя Завішы было даручана таму ж мастаку, які напісаў раней партрэт Завішы.

У мастацкай будове абраза «Мікола» ёсць дэталь, якая, на нашу думку, як і змест абраза «Пакровы», выказвае панегірычныя адносіны аўтара да Завішы. Гэта — выява царквы, якая змешчана на абразе «Мікола» злева знізу ад гледача. Сваім малюнкам яна нагадвае Мінскі касцёл бернардзінцаў, дзе адбылося пахаванне Завішы.

Маладзечанскі абраз «Мікола» — прыклад рэдкага для сярэдзіны XVIII ст. рашэння. Асаблівасці яго іканаграфіі ў тым, што, па-першае, мастак памяняў месцамі выявы Спаса і маці боскай, тым самым істотна парушыў традыцыйны канон. Напэўна, такое парушэнне было зроблена свядома, каб узмацніць значэнне ў мастацкім змесце твора вобраза маці боскай. Па-другое, адлюстраванне Міколы на фоне пейзажу і архітэктурных збудаванняў — даволі рэдкая з'ява ў мастацтве.

Пейзажны план абраза «Мікола» змяшчае выяву вялікага горада. Яго ландшафт і малюнак асобных пабудоў нагадвае Вільню. Адлюстраванне сталіцы краіны, царквы (злева ад Міколы) і жылога будынка (справа ад яго), якія размешчаны сярод узгоркаў і высокіх дрэў,— усё гэта стварае абагульнены пейзажны вобраз роднай зямлі.

З маладзечанскім абразом «Мікола» найбольшую кампазіцыйную блізкасць мае аднайменны абраз з аброўскай Крыжаўзвіжанскай царквы. Аброўскія абразы (у ДММ БССР) датуюцца часам будаўніцтва царквы (1754—1757 гг.) [10].

Манера выканання абраза «Мікола» з в. Аброва іншая за манеру, у якой напісаны маладзечанскія абразы, але яго кампазіцыйнае падабенства з маладзечанскім «Міколам» дае падставы меркаваць, што абодва творы мелі адну іканаграфічную першакрыніцу.

Адкрыццём для нас было даследаванне абраза «Мікола», які захоўваецца ў Полацкім гісторыка-археалагічным запаведніку [11]. Выява Міколы тут таксама размешчана на фоне архітэктурных збудаванняў — цэркваў, веж, дамоў пад чарапічным дахам. Малюнак гарадской забудовы асацыіруецца з выглядам Полацка сярэдзіны XVIII ст. Паходжанне гэтага абраза дакладна звязваецца з Полацкам, бо твор меў надзвычай блізкі аналаг — абраз «Мікола» з алтара заполацкай Казьмадзям'янскай царквы (не захаваўся; у XIX ст. знаходзіўся ў Полацкай Сафіі) [12]. На абразах полацкага музея і з Казьмадзям'янскай царквы, дзе таксама былі выявы архітэктурных бу-

дынкаў, адлюстраваны Мікола, які трымае тры шары, што пастаўлены на кнігу — дэталь каталіцкай іканаграфіі Міколы.

Жывапіснае выкананне абраза «Мікола» з полацкага музея такое ж, як і маладзечанскіх абразоў. Усе гэтыя творы напісаны з вялікай стараннасцю графічнай распрацоўкі арнаментаў на адзенні персанажаў. Малюнак арнаменту амафора, зроблены па сярэбранай падкладцы, амаль дакладна паўтараецца на маладзечанскім і полацкім абразах «Міколы». У святых аднолькавыя авальныя німбы, рысунак аграфлёнага арнаменту абраза з полацкага музея блізкі да маладзечанскіх абразоў. Нягледзячы на тое што твар Міколы на абразе з полацкага музея груба перапісаны, можна з упэўненасцю сказаць, што маладзечанскія абразы і полацкі абраз «Міколы» напісаны адным мастаком.

У полацкім музеі захоўваецца яшчэ адзін твор таго ж майстра — абраз «Цуд Юрыя аб змею». У яго мастацкім рашэнні выкарыстаны рэльефны арнамент, што складаецца з авальных разетак і лісцяў аканта, і тыпаж, якія характэрны для маладзечанскіх абразоў.

Яшчэ адзін помнік, які належыць да творчай спадчыны таго ж мастака, выяўлены намі на фотаздымках абразоў, якія захоўваліся ў Віцебскім аддзяленні Белдзяржмузея і загінулі ў час Вялікай Айчыннай вайны. На фотаздымку дыяканскіх дзвярэй іканастаса віцебскай Увядзенскай царквы, датаванага 1740 г., у постаці і твары архідыякана Стэфана добра бачны прыкметы мастацкай манеры аўтара маладзечанскіх абразоў[13]: характэрны тып твару з авальным абрысам, высветленым ценем на акруглым падбародку, адметным малюнкам вачэй і вуснаў; прыхільнасць мастака да акруглых ліній, авальных форм, любоў яго да дробнай карункавай арнаментацыі дэталей адзення і некаторая спрошчанасць пластычнай мовы.

Такім чынам, два маладзечанскія абразы і чатыры іншыя творы таго ж майстра — партрэт Завішы, абразы «Мікола», «Цуд Юрыя аб змею» ў полацкім музеі і дыяканскія дзверы з выявай Стэфана з Віцебска — даюць уяўленне аб творчай манеры мастака, вызначаюць яго мастацкае крэда, асобныя рысы яго біяграфіі. Аб тым, што ён, магчыма, быў мастаком-базыльянам, сведчыць змест яго творчасці. У сваіх творах мастак падкрэсліваў ідэі міралюбства, роўнасці веравызнанняў, услаўляў царкоўную унію і асоб, якія клапаціліся аб яе дабрабыце.

У дзейнасці аўтара маладзечанскіх абразоў знайшло адлюстраванне характэрнае для яго часу збліжэнне розных мастацкіх стэрэатыпаў. Яго творчасць знаходзілася ў рэчышчы таго напрамку ў беларускім іканапісе, што вызначаўся набліжэннем да рэальных праблем штодзённага жыцця людзей.

¹ Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV—XVIII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Каталог / Склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1986. С. 124—127.

² Klasińska J. Ikony. Kraków, 1976. S. 188; История искусства народов СССР. Т. 4. Искусство XVII—XVIII веков. М., 1976. С. 209—212.

³ Архіў ІМЭФ АН БССР, ф. 2, воп. 1.6-1.3, адз. зах. 92.

⁴ Die Sammlungen des Königschlosses auf dem Wawel. Berlin; Warszawa, 1969. Il. 55.

⁵ Borejsza J. K. Kazanie w dzień ś. Kazimierza, bazylian superiora w Brześciu Lit. S. l., 1689. Для вызначэння асобы св. Казіміра выкарыстана гравюра 1749 г. (История искусства народов СССР. Т. 4. С. 286).

6 Піскун Ю. Партрэт Ігнація Завішы / Мастацтва Беларусі. 1986. № 10. С. 35.
7 Архим. Николай. Историко-статистическое описание Минской епархии. СПб, 1864. С. 155.
8 Baliński M., Lipiński T. Starożytna Polska. Warszawa, 1886. T. 4. S. 682.
9 Сапунов А., Друцкий-Любецкой В. Материалы по истории и географии Дисненского и Вилейского уездов Виленской губернии. Витебск, 1896. С. 224.
10 Тэмперны жывапіс Беларусі... С. 110—120.
11 ПГАЗ інв. № 1; Архіў ІМЭФ АН БССР, ф. 2, воп. 2.6-2.13, адз. зах. 156.
12 Белорусские древности, изданные А. М. Сементовским. СПб, 1890. Вып. 1. Іл. 81. С. 130.
13 Архіў ІМЭФ АН БССР, ф. М. С. Кацара, воп. 2. Альбом фотаздымкаў абразоў даваеннага збору Белдзяржмузея. Фота № 11.

А. Ю. Хадыка

Да атрыбуцыі «Маці боскай» з Крывошына

Колькасць твораў беларускага станковага жывапісу XVII ст., якія захаваліся да нашых дзён, абмяжоўваецца некалькімі дзесяткамі. Сам гэты факт патрабуе глыбокага вывучэння кожнага помніка старажытнага мастацтва. Асаблівую ўвагу прыцягваюць работы высокай мастацкай якасці і добрай захаванасці, якія з'яўляюцца істотнымі вехамі ў гісторыі беларускай культуры. Да такіх помнікаў належыць так званая «Маці боская з данатарамі» (іл. 21), якая з 1978 г. захоўваецца ў Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР і паходзіць з Пакроўскай царквы (былога езуіцкага касцёла) в. Крывошын Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобласці [1].

Праведзеныя ў 1979 і 1985 гг. раскрыццё і ўмацаванне жывапісу далі магчымасць ацаніць мастацкую і гісторыка-культурную каштоўнасць помніка, звязаць яго з'яўленне з канкрэтнай сітуацыяй у грамадскім і культурным жыцці Беларусі, удакладніць час стварэння і атрыбуцыю [2].



21. «Маці боская» з Крывошына

У каталогу экспазіцыі Музея старажытнабеларускай культуры дата стварэння карціны ў адпаведнасці са звесткамі аб заснаванні касцёла звязвалася з 1680 г.[3] Як вынікае з інвента-

роў Крывошынскага касцёла ад 1774 г., «абраз маці боскай, св. Ігнація і св. Ксаверыя» знаходзіўся ў галоўным алтары «штукатурскай і малярскай работы» паміж двух анёлаў «сніцарскай работы з ліхтарамі» [4].

Больш дакладнае вывучэнне помніка патрабуе звярнуцца да гісторыі ліпска-крывошынскай місіі нясвіжскага калегіума езуітаў, заснаванне якой адносіцца да 1586—1588 гг. Менавіта тады Мікалай Хрыстафор Радзівіл (1549—1616), званы Сіротка, фундатар нясвіжскага калегіума і наследны ўладар Ліпска (Ляхавіцкі раён), падарыў езуітам Ліпск з 8 вёскамі [5].

У даведніку па мінскай дэцэзіі І. Жыскара гаворыцца, што пэўнае дачыненне да фундацыі новай місіі меў брат Сіроткі, у той час віленскі біскуп Юрый III Радзівіл (1556—1600) [6]. Ліпск з драўляным касцёлам з'яўляўся цэнтрам місіі да 1670 г., калі ў Крывошыне быў пабудаваны новы мураваны касцёл. Звяртае на сябе ўвагу звязанае з гэтай падзеяй паданне, якое тлумачыць заснаванне новага цэнтра місіі цудоўным з'яўленнем у Крывошыне абраза маці боскай. Згодна з паданнем, з'яўленне адбывалася двойчы: пасля перанясення «Маці боскай» у Ліпск яна зноў «цудам» вярнулася ў Крывошын. Магчыма, у гэтым паданні закладзена частка гістарычнай ісціны, што дае падставы меркаваць аб перанясенні абраза, які ўжо набываў арэол цудатворнага, з Ліпска ў Крывошын разам з місіяй і такім чынам адносіць гіпатэтычны час стварэння «Маці боскай» да больш ранняга перыяду. Паспрабуем зрабіць гэта на аснове аналізу стылістыкі твора, іканаграфіі «данатараў», гістарычнага кантэксту і мецэнацкай дзейнасці Радзівілаў.

Стылявыя асаблівасці жывапісу «Маці боскай» дазваляюць гаварыць аб тым, што яе аўтар быў знаёмы з



22. Партрэт Мікалая Хрыстафора Радзівіла Сіроткі. Гравюра Т. Трэтэра

мастацтвам еўрапейскага маньерызму. Палатно залівае мігатлівае залацістае святло, якое выхоплівае са змроку твары персанажаў, іх рукі з манерна выгнутымі пальцамі. Галоўны колеравы акцэнт утварае адзенне: чырвоная сукенка-хітон мадонны і блакітны мафорый з цвёрдымі, нібы выціснутымі з камня выгінамі. Прастора, у якой размешчаны выцягнутыя фігуры, пазбаўлена паслядоўнай перспектывы і ўтвараецца з некалькіх неаднародных зон.

Між тым аналіз жывапісу будзе няпоўным, калі не разглядаць яго як адлюстраванне эстэтычных поглядаў

сучаснай яму эпохі, як прадукт «фармаўтваральнага густу» заказчыка. Заказаў карціну, верагодна, адзін з названых Радзівілаў, якія матэрыяльна падтрымлівалі і апякалі езуіцкі ордэн у сваіх уладаннях. Вядома, мецэнацкая дзейнасць каралеўскага двара і буйнейшых магнатаў абумовіла арыентацыю мастацкага густу на еўрапейскія цэнтры і спрыяла ў канцы XVI — пачатку XVII ст. успрыманню мастацтвам Рэчы Паспалітай уплываў заходнееўрапейскай культуры позняга Адраджэння і маньерызму [7].

Радзівілы ў ліку іншых багацейшых феадалаў імкнуліся падтрымліваць бляск і раскошу сваіх удзельных сталіц услед за каралём Польшчы і вялікім князем — «роўным сярод роўных» па шляхецкім кодэксе гонару. Яны таксама захапляліся італьянскім жывапісам. Можна назваць некалькі твораў са збораў Радзівілаў, у якіх відавочны ўплыў італьянскага жывапісу, асабліва яго венецыянскага варыянта. Сярод іх вылучаюцца два партрэты Юрыя III Радзівіла віленскага, а затым кракаўскага біскупа, рысы твару якога вельмі блізкія да рыс. св. Ксаверыя, размешчанага ў карціне з Крывошына злева. Гэтыя творы знаходзяцца: адзін у Рыме ў галерэі Карсіні (1592), другі ў Мінску ў ДММ БССР (1590-я гады) [8]. Яны працягваюць традыцыю паяснога кардынальскага партрэта, што склалася ў пачатку XVI ст. у творчасці Л. Лота і Рафаэля. У адпаведнасці з ёю выяўленчыя сродкі падкрэсліваюць не саслоўную годнасць, а выразнасць псіхалагічна канкрэтнай асобы [9]. Партрэт Юрыя II Радзівіла (ДММ БССР) [10], выкананы ў той жа час, што і два папярэднія, задавальняў ужо зусім іншым густам, якія найбольш яскрава выявіліся ў асяроддзі касмапалітычнай знаці пры дварах Габсбургаў у Іспаніі, Аўстрыі, Чэхіі. Гэтыя густы адбіліся ў творах Зэйзенэгера, у іх склаўся тып замкнёнага, халаднаватага арыстакрата. Тыя ж рысы сустракаюцца ў працах майстроў венецыянскай Тэрафермы і нават у Тыцыяна [11]. Відавочна, што ўплывы італьянскага мастацтва распаўсюджваліся мастакамі двух кірункаў маньерызму, з якіх першы быў у асноўным італьянскім, а другі — паўночным, хоць яго вытокі таксама зарадзіліся ў Італіі [12].

Карціна з Крывошына сведчыць, што мастацкія ўплывы Італіі былі неаднароднымі таксама па ідэйным змесце. Яны неслі ў мастацтва Рэчы Паспалітай не толькі водгукі гуманістычнай культуры. У межах таго мастацтва, якое старанна падтрымлівалі езуіты, сярэдневяковыя рэмінісцэнцыі не былі канчаткова пераадолены і таму пластычная форма і чалавечы вобраз былі пазбаўлены закончанасці і паслядоўнасці інтэрпрэтацыі. Кансерватыўныя тэндэнцыі ў рэлігійным жывапісе значна ўзмацніліся пад уплывам ідэй контррэфармацыі: шырэй выкарыстоўваліся элементы сакральнай сімволікі, узраслі экзальтаванасць і містыцызм вобразаў. Выява канкрэтнага чалавека не надавала рэлігійнай кампазіцыі свецкага адцення, хутчэй, наадварот, парушала кантакт вобраза з зямным, рэальным светам. Па словах аднаго з найбольш аўтарытэтных даследчыкаў культур усходнееўрапейскага рэгіёна Я. Беластоцкага, «мастацтва італьянскага рэнесанса ўвогуле распаўсюдзілася ў Еўропе ў маньерыстычнай рэдакцыі — у вобразе твораў віртуозных, суб'ектыўных, якія вольна інтэрпрэтуюць класічныя формы» [13].

Лёгкая аўра, якая абкружае ў карціне з Крывошына фігуры ніжняга яруса, сведчыць аб тым, што перад мацi боскай размешчаны не данатары, а святыя. На падставе іканаграфіч-

нага экскурсу можна меркаваць, што на ёй выяўлены кананізаваныя заснавальнікі езуіцкага ордэна Ігнацій Лаёла (справа) і Францыск Ксаверый (злева) [14]. Твар Лаёлы мае вельмі жывыя рысы, у ім заўважаецца блізкае падабенства з партрэтнымі выявамі Мікалая Радзівіла Сіроткі. Аб гэтым досыць пераканаўча сведчаць графічныя партрэты Сіроткі — ксілаграфія Т. Трэтэра з прыжыццёвага выдання твора Сіроткі «Падарожжа ў Іерусалім» (1601, Брунсберг, іл. 22) і гравюра Г. Ляйбовіча з альбома «Партрэты княжацкага роду Радзівілаў», выдадзенага ў 1758 г. у Нясвіжы (іл. 23) [15]. Абедзве гравюры дакладна перадаюць аблічча Мікалая Хрыстафора Радзівіла, вядомага дзяржаўнага дзеяча, падарожніка і выдатнага калекцыянера. Тое, што вобраз св. Ксаверыя мае блізкае партрэтнае падабенства да Юрыя III Радзівіла, мы ўжо адзначылі вышэй.

Для разумення сутнасці кампазіцыі «Маці боскай» вельмі істотна падкрэсліць, што лёс Мікалая Радзівіла і яго братоў аказаўся моцна звязаным з першым этапам контррэфармацыйнага руху ў Рэчы Паспалітай. Пераход братоў Радзівілаў з кальвінісцкага веравызнання ў каталіцкае (з 1569 па 1575 г.) супаў па часе з абмеркаваннем (1564—1577 гг.) польска-літоўскім касцёлам пастаноў Трыдэнцкага сабора аб барацьбе з рэфармацыйным рухам. Змест карціны ярчэй выяўляецца на фоне вострай палемікі з пратэстантамі, у якой каталікі абаранялі ідэю аб правамернасці ўжывання ў хрысціянскім кульце фігуратыўнага жывапісу (узгадаем, напрыклад, дыскусію паміж польскім перакладчыкам Бібліі Я. Вуекам і Рыгорам з Жэрнаўца). Так, у адпаведнасці з ідэямі посттрыдэнцкай царквы кампазіцыя «Маці боскай» сцвярджала адданасць былых кальвіністаў Мікалая і Юрыя Радзівілаў каталіцызму.



23. Партрэт Мікалая Хрыстафора Радзівіла Сіроткі. Гравюра Г. Ляйбовіча

Паслядоўна-дыдактычнае вырашэнне палатна замацоўвала ў жывапісе відавочныя медыявізуючыя якасці. «Маці боская са святымі» ў выпадку, калі св. Ігнацію і св. Ксаверыю сапраўды нададзены партрэтныя рысы братоў Радзівілаў, уяўляе сабою варыянт жывапіснага мемарыяла. Паслядоўна здзейсненая ў ёй контррэфармацыйная ідэя абумовіла больш кансерватыўнае выкарыстанне партрэтнай формы нават у параўнанні з познагатычнымі эпітафіямі, у якія часам уводзіліся партрэтныя выявы чалавека. У дадзеным выпадку чалавека заступіў надзелены яго рысамі патрон.

Перапрацоўка аўтарам крывошынскай «Маці боскай» здабыткаў маньерыстычнага жывапісу надае твору асаблівую афарбоўку. Яркі, жывы румянец на велічна-спакойным твары маці, на шчаках аляпавата намаляванага немаўляці Хрыста надае вобразам вельмі зямны і чалавечы змест. Нават пры ўсіх намаганнях майстра ўскладніць прасторавую структуру кампазіцыі гэта выключае магчымасць узнесці іх у сферы містычных прывідаў. Пераасэнсаванне цэласнага рэнесанснага светапогляду адбываецца тут без рэзкіх калізій і адчування страчанай гармоніі. У той жа час твор пазбаўлены выразнай чысціні «вялікага стылю». Кампазіцыйныя і жывапісныя рысы выкрываюць блізкасць «Маці боскай» з Крывошына да твораў пераходнага перыяду паміж Адраджэннем і эпохай барока, які польскі даследчык М. Карповіч адносіць да 1580—1630 гг. («перыяд канфрантацыі раўназначных стылявых тэндэнцый»), а даследчыца з Вільнюса І. Вайшвілайтэ—да 1595—1630 гг. («перадбарока» ці «рытарычнае сярэдневякоўе»)[16].

Такім чынам, на нашу думку, час узнікнення «Маці боскай» з Крывошына трэба абмяжоўваць прыкладна 1588—1616 гг.— ад стварэння місіі ў Ліпску да смерці Радзівіла Сіроткі. Твор з'яўляецца цікавым помнікам тых часоў, калі на спалучэнні мясцовай мастацкай традыцыі і заходніх уплываў нараджаліся новыя выразныя сродкі беларускага жывапісу[17].

[1] Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983. С. 94, 95, 122, 134, 151, 154, 173.

[2] Рэстаўрацыя праведзена групай супрацоўнікаў Белрэстаўрацыі Міністэрства культуры БССР пад кіраўніцтвам У. Нікіціна ў 1979 і 1985 гг.

[3] Музей старажытнабеларускай культуры. С. 94, 134, 173.

[4] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 4151, л. 1 адв.— 2, 5 адв.

[5] Baliński M., Lipiński T. Starożytna Polska. Warszawa, 1886. T. 4. S. 507. Аўтар артыкула «Нясвіж» У. Сыракомля карыстаўся матэрыяламі з архіва Радзівілаў у Нясвіжы. Ліпскія ўладанні належалі нясвіжскай лініі Радзівілаў з 1492 г. (Malczewska M. Latifundium Radziwiłłów w XV do połowy XVI wieku. Warszawa; Poznań, 1985. S. 142—145).

[6] Nasze kościoły. Djecezja Mińska / Pod. red. J. Żyskara. Warszawa, 1912. S. 337—338.

[7] Tomkiewicz W. Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII. Wrocław, 1952; Malarstwo europejskie w zbiorach polskich Wstęp (J. Białostocki, M. Walicki). Warszawa, 1958.

[8] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў: Альбом / Аўтар уступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая. Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980. Табл. 113.

[9] Смирнова И. А. Тициан и венецианский портрет XVI века. М., 1964; Berenson B. Italian pictures of the Renaissance. Venetian School. London, 1957. Vol. 1—2.

[10] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Табл. 109—111.

[11] Locher K. Jakob Seisenegger. Berlin, 1967; Смирнова И. А. Крупнейшие художники венецианской Террафермы первой половины XVI века. М., 1978.

[12] Białostocki J. The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary. Bohemia. Poland. Oxford, 1976. P. 83—84.

[13] Białostocki J. Pojęcie manieryzm i sztuka polska // Pięć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976. S. 201.

[14] Vita beati P. Ignatii Loiolae. Roma, 1609; Preiss J. Vita S. Francisci Xaverii S. J. Indiae et Japoniae Apostoli. Iconibus illustrata a Melchiore Haffner. Innsbruck, 1691.

[15] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 170—173; Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze nieświeskim Michała Radziwiłła «Rybeńki» w świetle badań archiwalnych // Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1977. T. 39. S. 62—70.

[16] Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Warszawa, 1975. S. 7; Вайшвилайте И. Становление барокко в искусстве Литвы: Дис. канд. искусствоведения. М., 1984. С. 179.

[17] Гісторыя беларускага мастацтва: Ад старажытных часоў да другой паловы XVI стагоддзя. Мн., 1987. Т. 1. С. 202.

А. К. Лявонава

Беларускія разьбяры на Русі ў другой палавіне XVII — пачатку XVIII ст.

Дзейнасці беларускіх майстроў у Рускай дзяржаве ў другой палавіне XVII — пачатку XVIII ст. прысвечана значная колькасць даследаванняў як дарэвалюцыйных, так і савецкіх вучоных [1], але па-за ўвагай амаль усіх даследчыкаў засталася скульптурная творчасць беларускіх разьбяроў, яе характар, накіраванасць, мастацка-стылявыя асаблівасці. Гэтым пытанням прысвечаны дадзены артыкул, хоць нешматлікасць захаваных помнікаў і ў сувязі з гэтым абмежаванасць матэрыялу робяць задачу даволі складанай.

Як вядома, другая палавіна XVII ст.— гэта перыяд масавага перасялення беларускіх сялян і рамеснікаў у Рускую дзяржаву, што было выклікана ўзмацненнем сацыяльнага, нацыянальнага і рэлігійнага прыгнёту. Беларускія перасяленцы пасяляліся на пастаяннае месца жыхарства ў баярскіх, дваранскіх і манастырскіх вотчынах, а таксама ў гарадах, папаўняючы насельніцтва слабод і сотняў.

Вялікая група беларускіх рамеснікаў з Куцеінскага манастыра ў Оршы, з Копысі, Шклова, Дуброўны, Віцебска была накіравана патрыярхам Нїканам у Іверскі манастыр. Затым частка майстроў была пераведзена ў рэзідэнцыю Нікана — Нова-Іерусалімскі манастыр на Істры, а потым, пасля ссылкі Нікана на Поўнач,— у «Палату разьбяных і сталярных спраў», якая складала частку Аружэйнай палаты. Іх работай кіраваў старац аршанскага Куцеінскага манастыра Арсеній, а пасля яго смерці — Клім Міхайлаў. У гэтай групе былі разьбяры, сталяры і токары з Віцебска — Піліп Тарасаў, Кірыла Талкачоў, Самойла Багданаў, Даніла Каконка, Іван Дракула, Давыд Паўлаў, Якуб Пагарэльскі, Канстанцін Андрэеў, Даніла Грыгор'еў, Якаў Іваноў; з Дуброўны — Фёдар Мікулаеў, Гарасім Акулаў; са Шклова — Клім Міхайлаў; з Оршы — старац Арсеній, Іпаліт, Восіп Андрэеў, Андрэй Фёдараў; з Веткі — чатыры разьбяры па капа-коране і кіпарысе. З Беларусі былі таксама Сямён Дарэўскі, Сцяпан Зіноўеў, Мартын Пятроў, Фока Фёдараў, Восіп Якаўлеў [2]. У апошнія гады выяўлены рад разьбяроў-беларусаў, што працавалі ў Палаце разьбяных і сталярных спраў: Васіль Карбоўскі, Сямён Іваноў, Андрэй Іваноў, Сцяпан Максімаў, Аляксей Карэлаў і інш.[3] Некаторыя з іх працавалі не толькі па дрэву, але і па косці: Кірыла Талкачоў, Самойла Багданаў, Даніла Каконка — «касцяной справы токары». Аднаму з іх, Самойлу Багданаву, «па ўказу вялікага гасудара і па загаду баярына Багдана Мацвеевіча Хітраво даручана зрабіць



24. Фрагмент стала з Каломенскага палаца



25. Старац Іпаліт. «Распяцце». Фрагмент

шахматы са слановай косці: адны з бердышы са стрэльбай людзі разныя, другія гладкія точаныя» [4].

Усе яны былі тэхнічна адукаванымі майстрамі, валодалі складаным наборам інструментаў. Адзін з разьбяроў, Сямён Дарэўскі, сам пра сябе гаварыў: «робіць ён сталярную і разьбяную справу... і выразае на слупах, дошках зверы, і птушкі, і травы» [5]. Беларускія майстры прынеслі ў Рускую дзяржаву «беларускую рэзь», якая ў параўнанні з распаўсюджанай там плоскарэльефнай разьбой была аб'ёмнай, ажурнай. Яны паказалі сябе таксама выдатнымі майстрамі як манументальна-дэкаратыўнай, так і станковай скульптуры.

Скульптура на Русі ў той час не атрымала шырокага распаўсюджання, нягледзячы на тое, што яна ўжо разглядалася як адзін з найбольш значных відаў мастацкай творчасці. Гэта знайшло яскравае адлюстраванне ў трактаце С. Ушакова, які лічыў скульптуру ў ліку свабодных мастацтваў і вылучаў у ёй розныя віды: разьбу, лепку, ліццё. Але гэта галіна мастацтва заўсёды выклікала недавер'е, прадметам якога яна зрабілася пасля прыняцця хрысціянства: памяталі, што яна давала язычніцтву самыя прывабныя і дасканалыя формы. Таму скульптура калі і не была забаронена, то і не заахвочвалася [6].

У другой палавіне XVII ст. у Маскве пачалося актыўнае будаўніцтва, што было выклікана рознымі прычынамі.

Адна з іх — завяршэнне цэнтралізацыі царкоўнага кіраўніцтва, якое абумовіла незалежнасць маскоўскай царквы ад грэчаскай. Гэта ўсведамленне сваёй сілы не магло мірыцца са сціплым абліччам сталіцы, і таму не выпадкова ў той час надавалася значная ўвага царкоўнаму і палацаваму будаўніцтву, куды прыцягваліся таксама беларускія майстры. Славу і прызнанне ім прынесла будаўніцтва Каломенскага палаца, дзе пад кіраўніцтвам старца Арсенія і Кліма Міхайлава імі былі выкананы ўсе разьбяныя работы па вонкавым і ўнутраным убранні. Разьбой былі ўпрыгожаны фасады палаца, рамы вокнаў, ліштвы. Другая арцель, якой кіраваў сніцар Сцяпан Зіноўеў, упрыгожвала палац скульптурнай разьбой. Пэўнае ўяўленне аб яе характары можна атрымаць з апісанняў палаца: «Над сярэднім акном карона разьбяная залачоная, каля акна ў шпрэнгелі герб — чорны арол двухгаловы, разьбяны. Каля яго — два звера крылатых разьбяных і слупы залачоныя, пад слупом — два льва»[7]. Фігурамі львоў упрыгожваўся парадны ганак: «пад слупамі чатыры львы драўляных, разьбяных, пісаных фарбамі»[8]. У музеі сяла Каломенскае захавалася выява льва, якая калісьці ўпрыгожвала стол. Разьбяр з вялікім майстэрствам перадаў парыў і экспрэсію гэтага звера, падкрэсленую дынамічнай позай, раз'юшана ашчэранай пашчай (іл. 24).

Беларускія разьбяры прымаюць актыўны ўдзел ва ўпрыгожванні ваенных і гандлёвых драўляных караблёў. Звычай гэты вядомы на Русі з даўніх часоў, а пры Пятры I, калі пачыналася інтэнсіўнае карабельнае будаўніцтва, да гэтай работы прыцягваюцца амаль усе разьбяры і іх вучні з Аружэйнай палаты. Яны ўпрыгожвалі барты караблёў дэкаратыўнай скульптурай, выявамі марскіх боствааў, трытонаў, фігурамі крылатых перамог, што трубяць у рог ці ракавіны, у спалучэнні з разнастайнай ваенна-марской атрыбутыкай. Разьба была буйная, абагульненая, круглая або гарэльефная і вызначалася дэкаратыўна-манументальным характарам.

Дэкаратыўная скульптура з'яўляецца і на іканастасах. Яны страчваюць свой плоскасны характар, надзяляюцца разнастайнымі аб'ёмнымі дэталямі. У дэкор іканастасаў уводзіліся рэалістычна перададзеныя выявы кветак, садавіны, а таксама фігуры анёлаў з рыпідамі ў руках, як, напрыклад, у іканастасах Надбрамнай царквы Новадзявочага манастыра, Свенскага манастыра каля Бранска.

Яшчэ больш насычаны дэкаратыўнай скульптурай іканастас смаленскага Успенскага сабора, які быў выкананы ў пачатку XVIII ст. беларускімі разьбярамі С. Трусіцкім, П. Дурніцкім, Ф. Аліцкім, А. Масціцкім[9]. Багата аформлены парталы царскіх варот і ярусы, упрыгожаныя разьбой. Фігуры напаўляжачых анёлаў з распрасцёртымі крыламі, а таксама дэкаратыўныя вазы і фігуры стаячых анёлаў на разарваных франтонах ствараюць пераход ад бакавых частак да цэнтральнай кампазіцыі. Багата ўпрыгожана дэкаратыўнай скульптурай і катэдра: адна скульптурная група — «Уваскрэсенне» — вянчае конусападобную сень, якую абкружаюць фігуры ляцячых анёлаў. Другую групу складаюць анёлы, якія падтрымліваюць катэдру.

Такім чынам, разгледжаныя вышэй творы маюць ярка выражанае дэкаратыўнае прызначэнне. Менавіта гэты напрамак атрымлівае значнае развіццё ў скульптурнай творчасці беларускіх разьбяроў. Менш інтэнсіўна развіваецца станковая скульптура, але і тут беларускія разьбяры дэманструюць высокае майстэрства. Адной з цікавых



26. «Іосіф Арымафейскі». Музей Данскога манастыра

работ з'яўляецца рака наўгародскага цудатворцы Савы Вішэрскага, у стварэнні якой прымалі актыўны ўдзел лепшыя разьбяры: Клім Міхайлаў, Давыд Паўлаў, Канстанцін Андрэеў, Андрэй Іваноў, Гарасім Акулаў [10].

Вядома, што аздабленню рак надавалася ў XVI—XVII стст. вялікая ўвага. Ракі ўяўлялі сабою своеасаблівыя грабніцы-саркафагі, якія былі прызначаны для захавання мошчаў. У царкве яны ставіліся на прыкметным месцы на спецыяльным узвышэнні і багата ўпрыгожваліся разьбой і пазалотай. На вузкім вечку ракі рэльефна выразалася фігура святога ў архірэйскім адзенні, на бакавых паверхнях змяшчаліся сцэны з жыцця святога або яны дэкарыраваліся арнаментальнай разьбой. У гэтай жа манеры была выканана і рака Савы Вішэрскага. Работа вялася вельмі спешна, працавалі нават у святы. Закончыўшы разьбяныя работы, пачалі залачэнне ракі. Затым яе змясцілі ў скрыню, абабітую ўнутры войлакам, каб не пашкодзіць разьбу, і санным шляхам перавезлі ў Ноўгарад.

Пад уплывам рускага мастацтва створана скульптура Міколы Мажайскага, аўтарам якой з'яўляецца старац Іпаліт, што славіўся сваім майстэрствам у Беларусі. Як вядома, культ Міколы Мажайскага атрымаў у Рускай дзяржаве значнае распаўсюджанне. Нават іншаземец Адам Алеарый пісаў, што ў Маскве вельмі шанавалі разьбяныя выявы Міколы Цудатворца [11]. Асабліва шмат гэтых скульптур — і невялікіх фігурак, і большых за чалавечы рост — было створана ў XVII ст. Відаць, таму беларускі разьбяр звярнуўся да гэтага шырока вядомага і папулярнага на Русі вобраза. Мікола Мажайскі, выкананы Іпалітам, быў вышынёй у чалавечы рост, устаноўлены ў спецыяльнай нішы. Апрануты ў парчовую фелонь, з крывым срэбным мячом у адной руцэ і храмам — у другой, ён меў унушальны выгляд.

Зусім у іншым плане выкананы беларускімі майстрамі работы, што маюць цесную сувязь з тагачаснай беларускай скульптурай. Змешчаная ў храмах або шматлікіх прыдарожных капліцах і крыжах, яна, відаць, у свой

час вельмі ўразіла цара Аляксея Міхайлавіча, які ўдзельнічаў у ваенных паходах. Ён і пажадаў мець пры сваёй палацавай царкве нешта падобнае бачанаму. Таму старцу Іпаліту быў дадзены заказ рабіць «Галгофу» накшталт тых, якія ён бачыў у сябе на радзіме. «Галгофа» была зроблена, але ад яе захавалася толькі «Распяцце», якое было прызначана для Уваскрэсенскага Нова-Іерусалімскага манастыра, а затым перавезена ў Маскву і размешчана паміж дзвюма цэрквамі—Іаана Белагародскага і «Жываноснай крыніцы». Над «Распяццем» быў зроблены алебастравы звод, які абапіраўся на калоны і быў распісаны пад мармур. Паміж калонамі стаяла плашчаніца, над ёю на дроце віселі шэсцьдзесят алебастравых херувімаў з пазалочанымі крыламі і вянцамі. Насупраць плашчаніцы на каменным фундаменце размяшчалася Іпалітава «Распяцце» (іл. 25). Фігура Хрыста «цяжкая, паўнаважкая абвісае на крыжы і мае мала агульнага з традыцыйнымі выявамі «Распяцця» папярэдняй эпохі»[12]. З гэтай сціплай, але ёмістай характарыстыкі відаць, што «Распяцце» старца Іпаліта мае ўжо новыя стылявыя асаблівасці, дзе адчуваюцца прыкметы барока.

Познабарочныя тэндэнцыі, характэрныя для скульптур Іосіфа Арымафейскага і Логвіна Сотніка з кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі», выкананы, на думку даследчыкаў, беларускімі разьбярамі[13]. Скульптуры даволі вялікага памеру — паўтара чалавечага росту — і пафарбаваны ў зялёны, сіні і залацісты колеры. Выразаны яны з асобных кавалкаў дрэва, што дало магчымасць зрабіць фігуры полымі і стварыць значны рэльеф дэталей. Іосіф паказаны ва ўрачыстай і велічнай, некалькі экзальтаванай позе. Узнятыя рукі яго накіраваны к цэнтру, да выявы Хрыста, якая не захавалася. Грузная фігура Іосіфа абцяжарана масіўнымі, шырокімі, аб'ёмнымі складкамі адзення, якія падкрэсліваюць яго паўнаважкасць і цяжкасць (іл. 26). Скульптура Логвіна Сотніка створана, відаць, іншым майстрам, хоць агульная канцэпцыя пабудовы вобразаў адзіная. На жаль, да нашага часу дайшлі адзінкавыя творы скульптуры барока, выкананыя беларускімі майстрамі, хоць у свой час іх несумненна было значна больш. Яны аказалі значны ўплыў на развіццё тагачаснай рускай скульптуры, садзейнічалі фарміраванню ў ёй рэалістычных тэндэнцый, стварэнню жывых і канкрэтных вобразаў, надзеленых індывідуальнай характарыстыкай. І ў той жа час беларускія майстры актыўна ўспрымалі традыцыі рускага мастацтва, густамі і ідэаламі якога прасякнуты многія іх творы.

[1] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957; Забелин И. Е. Домашний быт русских царей XVI и XVII стст. М., 1918; Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М., 1934; Бяссонаў С. В. Беларускія мастацкія майстры ў Маскве XVII ст. // Весці Акад. навук БССР. Сер. грамад. навук. № 1. 1947.

[2] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. С. 59.

[3] Русско-белорусские связи. Мн., 1972. С. 328.

[4] Там жа. С. 291.

[5] Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. С. 76—77.

[6] Там жа. С. 50.

[7] Чаев Н. Описание дворца Алексея Михайловича в селе Коломенском. М., 1869. С. 19—20.

[8] Забелин И. Е. Домашний быт русских царей. М., 1895. Ч. 1. С. 447.

[9] Ширяев С. Д. Памятники барокко и влияние зодчества Москвы в архитектуре Смоленска XVII и XVIII веков // Труды смоленских гос. музеев. Смоленск, 1924. Вып. 1. С. 33—35.

[10] Русско-белорусские связи второй половины XVII в. Мн., 1972. С. 74.

4. Зак. 688

[11] Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию. СПб, 1906. Кн. 1. С. 53; Кн. 3. С. 15.

[12] Мнева Н. Е., Померанцев Н. Н., Постникова-Лосева М. М. Резьба и скульптура XVII века // История русского искусства: В 13 т. М., 1959. Т. 4. С. 329.

[13] Леонов А. И. Деревянная скульптура // Рус. декоративное искусство: В 3 т. М., 1963. Т. 2. С. 79—80.

А. А. Ярашэвіч

Манументальная разьба XVIII ст. на паўночным захадзе Беларусі

Выяўленне аўтарства або паходжання твораў пакуль што застаецца адной з важнейшых задач гісторыі беларускага мастацтва. На наш погляд, паралельна з абагульняючымі даследаваннямі такіх праблем, як пытанні стылістычнага развіцця, прыкметы нацыянальнай самабытнасці ці ўзаемадзеянне з мастацтвам суседзяў, неабходна вывучаць рэгіянальныя мастацкія з'явы ці цэнтры. У гэтым артыкуле размова пойдзе аб манументальнай разьбе віленска-гродзенскага мастацкага рэгіёна Беларусі.

Зыходзячы з чыста гістарычных меркаванняў, разьбярскую майстэрню натуральна шукаць перш за ўсё ў Вільні — буйнейшым эканамічным і культурным цэнтры Беларусі і Літвы на працягу некалькіх стагоддзяў. Гістарычныя крыніцы сведчаць, што тут працавалі майстры-разьбяры ўжо ў другой палавіне XVI ст. У 1579 г. узнік цэх сталяроў і лажоўнікаў, у які ўваходзілі і майстры, што выконвалі дэкаратыўную разьбу і, магчыма, драўляную скульптуру. Звесткі пра гэта ёсць у актах Віленскага магістрата, якія адлюстравалі спрэчку паміж сталярамі і разьбярамі (сніцарамі) у 1730 г.[1]

З пастановы магістрата можна здабыць некаторыя звесткі аб становішчы разьбяроў у віленскім рамесніцкім асяроддзі. Першапачаткова яны былі свабоднымі мастакамі (artis liberalis) і не мелі свайго цэха, не ўваходзілі ў аб'яднанне блізкіх прафесій (такіх неарганізаваных рамеснікаў называлі тады «партачамі»). У 1664 г. па прывілеі Яна Казіміра разьбяры ўнеслі пэўны грашовы ўзнос («пенсію») і запісаліся ў сталярскі цэх магістрамі, а гэта давала ім права пры выкананні сніцарскіх кантрактаў мець памочнікаў («таварышаў») для сталярскай работы. Канфлікт 1730 г. якраз і датычыў гэтага права. Відаць, сталяры пабойваліся канкурэнцыі сніцараў у выкананні сталярскіх заказаў, бо дамагліся, каб сніцарскія таварышы не рабілі сталярскіх вырабаў (трун, сталоў, лавак, крэслаў, рам і т. д.). Аднак першапачатковае патрабаванне сталяроў заключалася ў тым, каб наогул сніцарам, токарам, арганмайстрам не мець таварышаў для сталярскай работы. Як відаць, магістрат у асноўным пытанні падтрымаў сніцараў, бо Караль Трэзер і Антоній Перцэль былі запісаны ў кнігу майстроў сталярнага цэха. Такое рашэнне сведчыць, што ўжо ў другой палавіне XVII ст. сніцары ў Вільні дасягнулі дастаткова высокага грамадскага прызнання і прафесійнага ўзроўню.

На жаль, нам невядомы творы сніцараў гэтага часу ў Вільні, якія дапамаглі б вызначыць характэрныя рысы віленскай разьбы і драўлянай скульптуры. Страшэнныя пажары 1748 і 1749 гг. спустошылі амаль усе палацы і храмы ў Вільні: згарэла 12 храмаў, у тым ліку касцёлы св. Яна, францысканцаў, дамініканцаў, бернардзінак, уніяцкія цэрквы і манастыры[2].

Пры гэтым не толькі згарэлі сніцарскія вырабы (драўляныя алтары, амбоны, іканастасы), але разам з тым змяніліся адносіны да дрэва як матэрыялу манументальна-дэкаратыўных работ. Калі пазней адбывалася аднаўленне Вільні, для ўпрыгожання храмаў паўсюдна сталі карыстацца стука [3] і роспісамі «пад оптыку». Таму выключную каштоўнасць маюць звесткі з архіва Літоўскай правінцыі езуітаў аб тым, што ў 1709 г. у Гродзенскім касцёле (цяпер фарны) былі пастаўлены шэсць бакавых алтароў. чатыры з іх прывезены з Кралеўца, два — з Вільні. Матэрыялы таго ж архіва дазваляюць сцвярджаць, што гутарка ідзе аб алтарах, што знаходзяцца ў бакавых тарцах трансепта і каля чатырох слупоў, якія трымаюць барабан купала. Параўнанне скульптуры і дэкаратыўнай разьбы дазваляе аб'яднаць у адну стылявую групу алтары Станіслава Косткі, св. Казіміра (у тарцах трансепта), св. Ігнацыя і св. Францыска Борджыа (каля ўсходніх пілонаў). Відавочна, гэтыя творы прывезены з Кралеўца. Блізкія паміж сабою, але выразна адрозніваюцца ад кралевецкіх алтары св. Тадэвуша і Ісуса, і таму можна ўпэўнена сцвярджаць, што іменна яны паходзяць з Вільні.

Параўнанне гэтых дзвюх груп алтароў, выяўленне рыс падабенства і своеасаблівасці тым нагляднеи і эфектыўней, што іх архітэктурная структура, скульптурны ансамбль, дэкаратыўнаразьбянае ўбранне аднатыпныя. Алтары св. Станіслава і св. Казіміра адзначаюцца большай плоскаснасцю: хоць краі іх выступаюць уперад, аднак эфект прасторавай глыбіні аслабляецца тым, што флангавыя калоны ніжняга яруса і адпаведныя скульптуры верхняга ссунуты назад. Па баках цэнтральных барэльефаў і ў вяршыні алтара пастаўлена сем скульптур. Супрацьлеглы алтар св. Казіміра пабудаваны аналагічна, толькі месца разьбяных барэльефаў займае жывапіс на палатне; скульптуры прадстаўляюць каралёў, прататыпы якіх з цяжкасцю паддаюцца ідэнтыфікацыі. Абодва алтары маюць свецкі змест і адлюстроўваюць палітычныя тэндэнцыі свайго часу.

Алтары св. Ігнацыя і св. Францыска Борджыа таксама аднавосевыя, двух'ярусныя, аднак з глыбокай, дынамічнай раскрапоўкай, якая праз некалькі дзесяцігоддзяў з'явіцца на храмавых фасадах. Алтар складаецца з двух амаль роўнавялікіх ярусаў, якія падзелены на тры полі чатырма калонамі. У цэнтры знаходзяцца абразы на палатне, у бакавых інтэркалумніях — скульптуры апосталаў і іншых святых. Скульптура складае стылёва адзіную групу: буйныя падоўжныя фігуры з невялікімі галовамі, адзенне выразана шырокімі прамымі і правісаючымі (антычнымі) складкамі, якія не выяўляюць чалавечага цела. Рух амаль не адчуваецца, фігуры выглядаюць застылымі і ў гэтых адносінах нагадваюць скульптуру XVII ст. Аднак тэхнічнае выкананне скульптур не выклікае пярэчанняў. Старанна і прафесійна выкананы твары; жэсты рук перададзены анатамічна дакладна; прыгожа і разнастайна раскладзены складкі адзення. У выкананні адчуваецца прафесійная школа, за якой — шматгадовая цэхавая традыцыя (іл. 27).

Алтары Ісуса і св. Тадэвуша падобныя да двух разгледжаных вышэй, аднак падабенства гэта фармальнаструктурнае. Па архітэктурнай кампазіцыі і характары разьбы віленскія алтары прынцыпова адрозніваюцца ад кралевецкіх. Калі ў апошніх ярусы выразна размежаваны і зрокава звязаны толькі восевай лініяй, то ў віленскіх такі падзел не кідаецца ў



27. Алтар Францыска Борджыа. Пачатак XVIII ст. Гродна. Фарны касцёл

вочы, балюстрада з выступам не столькі падзяляе, колькі звязвае ярусы ў зрокава цэласную канструкцыю. Кожны ярус змяшчае толькі па дзве знешнія калоны, што падкрэслівае глыбіню прасторы і ўзмацняе ролю скульптуры; яна стаіць больш свабодна, а не высунута наперад з вузкіх інтэркалумніяў (як у кралевецкіх алтарах). Зменена суадносіна вышынь ярусаў для стварэння большага ўражання вышыні. Іншы характар мае дэкаратыўная разьба: яе элементы буйнейшыя і больш дынамічныя. Ракавіны над скульптурамі, ледзь прыкметныя ў кралевецкіх алтарах, у віленскіх цяжкімі конхамі на акантавых кансолях навісаюць над галовамі святых. Бакавыя «вушы» складаюцца з аканта, закручанага ў выглядзе літары «S», парасткі больш сакавітыя, рельеф глыбейшы. Такі ж характар мае разьба на філёнках цокаля, якая пабудавана на іншых арнаментальных матывах. Паказальна, што нават у такім другарадным месцы, як франтальная агароджа перад алтаром, віленскія разьбяры замест гранёнага плана ўжылі авальны, тыповы для развітога барока, а замест здробненага арабескавага запаўнення — асіметрычны пышны акант. Глыбокія («перспектыўныя») рамы цэнтральных абразоў вельмі падобныя на тыя, што ў эпоху барока шырока выкарыстоўваліся ў іканастасах і ківотах. Скульптура віленскіх алтароў характэрна індывідуальнасцю вобразаў, дынамізмам: схіліўшы галовы, звяртаюцца да гледача (не пазіруюць!) апосталы Сымон і Іаан; віхар узняў і перамяшаў адзенне анёлаў з акружэння св. Варвары. Узнялі ў неба доўгія пераможныя трубы анёлы ў вяршыні алтара св. Тадэвуша, дзе магутнага складу басаногі архангел Міхаіл толькі што кінуў вобземлю д'ябла. Алтар патрона будаўнікоў сімвалізуе перамогу дабра і справядлівасці над сатанінскай ідэяй разбурэння і спакусы (іл. 28).

Алтар Ісуса па змесце і форме звязаны з алтаром св. Тадэвуша. На цэнтральным абразе пададзена выява Ісуса, прывязанага да слупа,— сюжэт, які ў XVIII ст. паступова пашыраўся ў жывапісе і скульптуры. У складаным спіральным павароце выразана фігура св. Роха, які глядзіць на Ісуса, счапіўшы рукі ў адчаі; невядомы святы, пастаўлены з процілеглага боку, перапоўнены тымі ж адчуваннямі. У верхнім ярусе паабапал абраза «Маці боская» размешчаны скульптуры цара Давіда ў гарнастаевай мантыі, накінутай на голае цела, і святога ў панцыры, са зламанай калонай. Напэўна, гэта старазапаветны герой Самсон, які абрушыў храм, пахаваўшы разам з сабою ворагаў-філісцімлян (іл. 29). Завяршэнне алтара выканана ў выглядзе землянога ўзгорка з раслінасцю, аздобленай буйнымі лісцямі і пладамі. Абапёршыся абедзвюма рукамі на рыдлёўку, прыпыніўся адпачыць стомлены земляроб св. Ісідор; з-пад пазалочанага плашча відаць шырокія плечы, дужыя рукі, на шыі ўздуліся напружаныя жылы. Побач з Ісідорам шчодры св. Марцін знімае з сябе плашч, каб аддаць яго бедняку; св. Агнеса нясе вялізную вязку дроў, сагнуўшыся пад іх цяжарам. Каля яе ног ляжыць сімвал ахвяры і пакорнасці — баранчык з шырокімі вострымі рагамі. Складальнік іканаграфічнай схемы алтара хацеў, напэўна, заклікаць цярпліва працаваць, не шкадаваць маёмасці і нават жыцця дзеля выратавання Айчыны. Заклік такі быў вельмі актуальны ў цяжкі час грабежніцкага іншаземнага нашэсця на Беларусь і эгаістычных феадальных міжусобіц.

Вельмі важна было б устанавіць, якая майстэрня ці хто канкрэтна з разьбяроў выканаў згаданыя два ал-



28. Алтар св. Тадэвуша. Пачатак XVIII ст. Гродна. Фарны касцёл

тары. Для нашай праблемы найбольш карысным матэрыялам магло б з'явіцца разьбяное ўбранне віленскіх касцёлаў св. Яна, св. Казіміра і св. Ігнація, якія належалі ордэну езуітаў. На жаль, зрабіць такі параўнальны аналіз немагчыма, паколькі скульптурных твораў пачатку XVIII ст. ні ў адным з гэтых касцёлаў не захавалася. Вядомы толькі імёны майстроў, якія працавалі над іх аздабленнем у гэты час: сталяр і разьбяр Ян Баклеўскі ў 1695—1718 гг.— у касцёле св. Яна; разьбяр Якуб Пфлігер у 1705—1710 гг.— у касцёлах св. Ігнація і св. Казіміра; сталяр і разьбяр Ян Шэферс у 1706—1728 гг.— у касцёле св. Казіміра. Заказы віленскіх езуітаў выконвалі таксама бацька і сын Перцэлі, якія, напэўна, даводзіліся раднёй ужо вядомаму нам Антонію Перцэлю [4]. Верагодна, сярод гэтых прозвішчаў і трэба шукаць выканаўцаў гродзенскіх алтароў.

Паспрабуем выказаць некаторыя агульныя меркаванні аб мастацкіх асаблівасцях гродзенскай скульптуры пачатку XVIII ст. віленскага паходжання. Перш за ўсё адзначым, што тут мы сутыкаемся з творамі ва ўсякім разе не аднаго разьбяра. Да адной групы трэба аднесці апосталаў і анёлаў з абодвух ярусаў алтара св. Тадэвуша, бадай найбольш дасканалых у пластычных адносінах. Фігуры высокія, прапарцыянальныя, з характэрнымі для барока выгінамі і паваротамі, з прыгожымі тварамі. Разнастайна і натуральна мадэліраваны складкі адзення, дапасаванага да фігуры і ў той жа час незалежнага ад яе. Сувязь драпіровак з дынамікай руху і перажывання характэрна для скульптуры эпохі барока [5].

Скульптуры алтара Ісуса складаюць другую групу, да якой можна далучыць таксама анёлаў і архангела Міхаіла з вяршыні алтара св. Тадэвуша.



29. Самсон. Скульптура з алтара Ісуса. Пачатак XVIII ст. Гродна. Фарны касцёл

Для іх характэрна пэўная грубаватасць, абагульненне формы, спрошчанасць драпіровак. Асіметрыя твараў нагадвае іх мадэліроўку ў беларускім іканапісе. Аднолькавы тыпаж персанажаў (прамавугольныя твары мужчын з вялікімі залысінамі і буйнымі рысамі) нібы запазычаны з нейкага рэальнага чалавека. Характэрная рыса — аголеныя да локця рукі — сведчыць аб віленскай школе. Гісторык мастацтва Антон Ульбрых устанавіў, што з разьбяроў Усходняй Прусіі гэтага часу такі прыём ужываў толькі Ісак Рыга, які паходзіў з Літ-

вы і, магчыма, навучаўся майстэрству разьбы ў Вільні [6].

Пры некаторым адрозненні паміж апісанымі групамі ўся скульптура складае стылёва адзіны напрамак, з'яўляючыся найбольш тыповым увасабленнем барока ў драўлянай беларускай скульптуры. Экспрэсія і эмацыянальнасць выразна адрозніваюць гродзенскую (віленскую) скульптуру ад высокапрафесійных, але сухаватых, застылых твораў суседняй усходнепрускай школы. Дарэчы, як сведчыць той жа А. Ульбрых, найбольш «барочныя» ансамблі драўлянай разьбы створаны там пад уздзеяннем віленскага мастацтва ці пры непасрэдным удзеле віленскіх майстроў [7].

У канцы XVII — пачатку XVIII ст. мастацтва скульптуры на тэрыторыі «Рэчы Паспалітай абодвух народаў» развівалася ў двух напрамках [8]. Варшаўскі каралеўскі двор, звязаны з Францыяй, падтрымліваў мастакоў памяркоўнага, спакойнага барока з рысамі класіцызму. У Вільні гэты напрамак увасабляў касцёл Пятра і Паўла, яго выдатны стукавы ансамбль аказаў уздзеянне і на драўляную разьбу. Разам з тым найбольшае распаўсюджанне (асабліва па-за сталіцамі) атрымала скульптура, у якой сталае барока спалучаецца з рысамі сярэдневяковага мастацтва, народнага ў сваёй аснове. Скульптуры гэтага напрамку адзначаюцца смелымі дэфармацыямі, маляўнічасцю, экспрэсіяй, часам грубаватай, дакладнай перадачай натуры ў спалучэнні з умоўнасцю ў дэталях.

Віленскае кола разьбяроў сфарміравалася ў пачатку XVIII ст., яно вядома па шматлікіх заказах як у самой сталіцы, так і ў бліжэйшых паветах. Захаваўся шэраг кантрактаў Барунскага манастыра з віленскімі майстрамі. Фрыдэрык Квечар у 1719—1720 гг. за 1250 злотых выканаў алтар маці боскай па ўласным праекце. Увесь комплекс работ над алтарамі патрабаваў таксама ўдзелу сталяроў, якія часам бралі агульны падрад на выкананне. У той жа Барунскай царкве ў 1740 г. алтар св. Ануфрыя, «згодна з абрысам мастацтва сніцарскага», выканаў сталяр-майстар Ян Цесліковіч. Сталяр Павел Якавіцкі з таварышамі ставіў, здаецца, пасля рэстаўрацыі галоўны алтар. Архітэктурныя дэталі пры гэтым рабіў майстар «куншту сніцарскага» Іосіф Васількоўскі з Валожына. Цікава адзначыць, што, хоць Баруны знаходзяцца непадалёку ад Вільні, кантракт на ансамбль іканастаса з алтаром быў заключаны з майстрам з Міра Дыянізіем Ванькоўскім [9]. Гэтыя прыклады сведчаць аб тым, што ўмелыя майстры-сніцары з добрай прафесійнай рэпутацыяй жылі не толькі ў значных гарадах, але і ў невялікіх мястэчках. У Вільні ў 1722 г. налічвалася 16 сталяроў, сніцараў і лыжачнікаў. У 1730 г. майстры гэтых спецыяльнасцей аб'ядналіся ў адзін цэх, да якога далучыліся і арганмайстры [10]. Мяркуючы па колькасці сніцараў, імёны якіх захаваліся на старонках архіўных дакументаў, росквіт віленскай манументальнай разьбы назіраўся ў 1730—1750 гг. Пацвярджае гэта і група касцельных алтароў з «віленскімі» прыкметамі, якія дайшлі да нас, у Адэльску, Вішневе, Ваўкалаце, Глыбокім, Мураванай Ашмянцы.

[1] АВАК. Вильно, 1879. Т. 10. С. 457—460.

[2] Kraszewski J. Wilno: Historja miasta od czasów dawnych do roku 1750. Wilno, 1840. T. 2. S. 90—94.

[3] Стука (італ. stucco) — дэкаратыўны матэрыял, у склад якога ўваходзяць вапна, мармуровы пясок, гіпс, клей і фарбы.

[4] Łopacinski E. Materiały do dziejów rzemiosła artystyrcznego w Wielkim Księstwie Litewskim (XV—XVIII ww.). Kraków, 1946. S. 76;

Popłatek J., Paszenda J. Słownik jezuitów artystów. Kraków, 1972. S. 87, 173, 190.

[5] Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 129.

[6] Ulbrich A. Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ausgang des 16. bis in die 2. Halfte der 19 Jh. Königsberg, 1926. B. 1. S. 343.

[7] Ulbrich A. Geschichte der Bildhauerkunst... B. 2. S. 800.

[8] Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku. Kraków, 1971. S. 147.

[9] Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта. F. 4, А-658.

[10] Kraszewski J. Wilno. T. 2. S. 280.

В. Д. Гаршкавоз

Інтэр'ер слонімскага храма бернардзінак — помнік віленскага барока

Храм бернардзінак у Слоніме — адзін з нешматлікіх помнікаў архітэктуры, у якіх захаваўся да нашых дзён інтэр'ер сярэдзіны — другой палавіны XVIII ст. Тыповасць, характэрнасць такіх інтэр'ераў для Беларусі пацвярджаюць дадзеныя штогадовых праверак (візітацый) XIX ст. З 23 помнікаў, візітацыя якіх сведчыць аб існаванні інтэр'ераў, падобных да слонімскага, 14 страчаны, а ў 9 упрыгожанне захавалася часткова[1]. Такім чынам, унутранае ўбранне слонімскага касцёла бернардзінак мае цікавасць не толькі само па сабе, але і як прыклад цэлай з'явы ў манументальным мастацтве Беларусі XVIII ст. Гісторыкамі мастацтва 30-х гадоў гэта мастацкая з'ява ўмоўна была названа «віленскім барока»; геаграфія распаўсюджання яго даволі шырокая: ад Віцебска, Магілёва, Полацка на ўсходзе да Слоніма, Гродна, Ліды на захадзе[2].

Неабходна адзначыць асаблівасць унутранага аздаблення храмаў такога тыпу — тэхнічнае выкананне ў матэрыяле стука (stucco).

Гэты матэрыял не быў адкрыццём XVIII ст., але атрымаў пашырэнне і развіццё іменна ў гэты час. Стука з будаўнічага матэрыялу ператварыўся ў мастацкі і стаў неабходным для стварэння архітэктурнай і скульптурнай частак алтароў[3]. Стука складаецца з вапны, пяску, мармуровай крошкі, гіпсу, клею з фарбавымі пігментамі[4].

Мастацкае афармленне інтэр'ера слонімскага храма бернардзінак стваралася паводле праекта архітэктара Яна Крыстофера Глаўбіца, а скульптурнае аздабленне выканаў Ян Хедэль. Абодва майстры доўгі час працавалі побач. Іх творчыя біяграфіі звязаны з 1730-х гадоў, калі яны пачалі сумесна працаваць над перабудовай пасля пажару віленскага храма св. Яна. Іх сумесная творчасць стала найвышэйшым дасягненнем віленскага барока[5]. Без агульнага мастацка-архітэктурнага вырашэння, без канкрэтнага задання скульптар Хедэль не пачынаў работы. Такім чынам, дойлід і скульптар пры стварэнні інтэр'ера настолькі залежалі адзін ад аднаго, што ўявіць стварэнне інтэр'ера кімсьці адным проста немагчыма.

У дакументах слонімскага кляштара бернардзінак за 1759 г. называецца сума грошай, якая была выплачана архітэктару за праект афармлення інтэр'ера храма: «Пану архітэктару за абрыс трыццаць шэсць злотых». Далей размова ідзе аб Я. Хедэлю: «Архітэктару ў адпаведнасці з кантрактам за тое, каб прывезці рамеснікаў з Вільна, 360 злотых. Пану Хедэлю за будаўніцтва алтароў і ляпную



30. Слонімскі храм бернардзінак. Галоўны алтар

(скульптурную) работу 1800 злотых. За будаўніцтва амбона, ляпныя вырабы 497 злотых 26 грошаў... На задатак лепшчыкам канфесіянала (спавядальні), якую пачалі рабіць,— 180 грошаў». Застаецца яшчэ 310 злотых, якія размяркоўваюцца так: «як скончыць пан Хедэль канфесіянал, трэба даць яму 270 злотых» [6].

У гэтых дакументах Я. Хедэль называецца лепшчыкам, але, як відаць з вынікаў працы ў храме, алтары якога ўпрыгожаны скульптурай, і па той назве па імені ў манастырскім інвентары, ён выконваў асноўныя работы па лепцы і скульптуры, акрамя таго, быў адказным за іх.

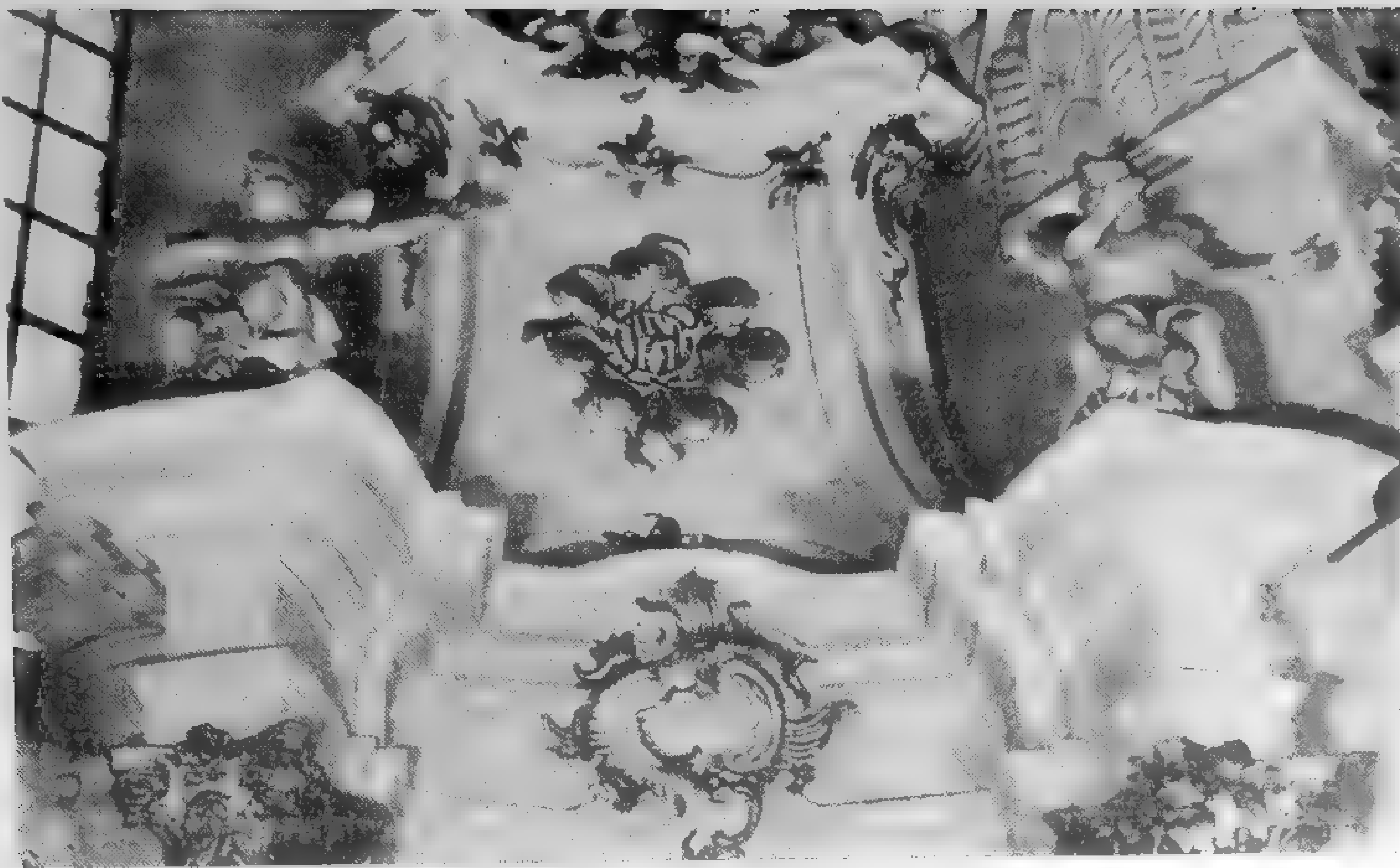
У архіўных матэрыялах аб будаўніцтве касцёла св. Яна Хедэль таксама названы лепшчыкам, але там ёсць дапаўненне, што ён бярэ «плату за вырабы (мастацтва), як старгуецца» [7], далей гаворыцца пра выкананне ім канкрэтнай скульптуры.

У агульных рысах гісторыя будаўніцтва слонімскага храма наступная. Бернардзінкі першапачаткова мелі драўляны храм, пабудаваны на сродкі, што былі ахвяраваны Віткоўскім, Юдзіцкім і Камароўскім, пісарамі земскімі, у 1645 г. Будаўніцтва мураванага храма пачалося ў 1664 г. на сродкі манастыра. У 1690 г. 1 ліпеня храм асвяцілі (кансекравалі).

Пры афармленні інтэр'ера слонімскага храма бернардзінак перад майстрам стаяла задача — упрыгожыць будынак, які ўзнік у XVII ст. Задача даволі складаная, бо трэба было захаваць прасторавую структуру, распрацаваную будаўнікамі XVII ст., і ў той жа час аформіць інтэр'ер будынка ў адпаведнасці з густамі XVIII ст. У архіўных матэрыялах называецца дата пачатку перабудовы інтэр'ера — 1759 г. «Пры главе прападобнай Гіяцынты Каменскай пабудаваны тры алтары і амбон» [8]. Перабудова працягвалася да 1764 г., бо да гэтага часу імя скульптара Хедэля сустракаецца ў манастырскіх дакументах: «Ад пана Хедэля, лепшчыка легацыі, 116 злотых» [9].

Алтарнае аздабленне XVIII ст. павінна было завяршыць мастацка-дэкаратыўнае афармленне прасторы храма. Устаноўкай багата дэкарыраваных алтароў Глаўбіц і Хедэль здолелі выявіць парадак, узаемасувязь прасторавых частак інтэр'ера.

Асноўны аб'ём храма, абмежаваны з усходу апсідай, а з захаду хорамі, складаецца з дзвюх ячэек і ўяўляе



31. Слонімскі храм бернардзінак. Фрагмент бакавога алтара

сабою адкрыты зальны неф, які праз падпружную арку злучаецца з прасторай алтара. Апсіда складаецца з прасторавых частак, меншых па глыбіні і шырыні за ячэйкі асноўнага аб'ёму, і складае прыблізна палавіну апошняга, але ўспрымаецца як роўная яму. Гэты эфект з'яўляецца не толькі асаблівасцю архітэктурнага рашэння храма, ён залежыць таксама ад майстэрства выканаўцаў кампазіцыйнага размяшчэння стукавых алтароў. Акцэнт зроблены на галоўным алтары. Бакавыя алтары ў асноўным аб'ёме храма меншыя за яго, іменна з іх пачынаецца ўспрыняцце ўнутранай прасторы будынка. Зрокава асноўная і алтарная прасторы быццам мяняюцца месцамі — большае робіцца меншым: алтарная частка павялічваецца, зальная змяншаецца. Такі зрокавы эфект характэрны для маштабных, прапарцыянальных, рытмавых прыёмаў арганізацыі ўнутранай прасторы слонімскага храма. Аб'ёму храма ўласцівы паваротная і люстэркавая сіметрыі, і гэта робіць магчымай ілюзіяністычную замену алтарнай і зальнай частак будынка, правага і левага бакоў, стварае адзіны кругавы рытм усіх элементаў архітэктурнага, скульптурнага і жывапіснага аздаблення інтэр'ера.

У храме пяць алтароў, акрамя іх ёсць амбон і спавядальня. Галоўны алтар знаходзіцца ў цэнтры прэзбітэрыя, зліваецца з ім па дузе выкружкі і консе скляпення, быццам уплаўлены ў сцяну апсіды (іл. 30). Ён мае двух'ярусную канструкцыю. Першы ярус аддзелены ад другога раскрапаваным карнізам, які сваімі пуката-ўвагнутымі абрысамі падобны на бягучую хвалю. Карніз трымаюць дзве калоны карынфскага ордэра. У інтэркалумніях знаходзяцца скульптуры: злева — Банавентура ў кардынальскай мантыі з кнігай у руцэ, справа — Францыск у манаскім адзенні. Завяршаюць ніжні ярус фігуркі анёлаў. Яны нібы рухаюцца, і гэты рух падкрэслівае дынаміку алтарнай канструкцыі і звязвае зрокава галоўны алтар з суседнімі алтарамі, пераход да якіх пазначаны паўкруглымі налічнікамі бакавых дзвярэй. Рух фігурак анёлаў перадаецца скульптурам Банавентуры і Францыска, а затым цэнтральнаму абразу. Такім чынам, рух разгортваецца па планах, якія перасякаюцца, надаючы маляўнічасць агульнай кампа-

зіцыі. Прапарцыянальнае дзяленне галоўнага алтара, багацце маштабных камбінацый робяць вобразнае рашэнне манументальным і ў той жа час простым для ўспрымання.

Чатыры бакавыя алтары падобны адзін да аднаго. Яны маюць высокі цокаль, адзін ярус і навершша ў аблямоўцы валют, на якіх размешчаны сядзячыя анёлы. На алтарах маці боскай Шкаплернай і Іакіма і Ганны ёсць скульптура, на астатніх яна адсутнічае. Маштабна невялікія скульптуры стаяць на кансолях за калонамі. Дзякуючы ім вугал, у які ўпісаны алтары, выглядае закругленым. На левым алтары — скульптуры Іакіма і Ганны, на правым — Людвікі і Гіяцынты. Сілуэты фігур па-барочнаму эфектныя, галовы ўзняты ўверх, рукі распрасцёрты. Драпіроўка адзення багатая. Скульптура на алтарах робіць іх разнастайнымі. Яна задае той маштабны модуль, які аб'ядноўвае архітэктурныя формы алтароў і іх дэкарыроўку. Скульптура круглая, і гэта дапаўняе багацце ліній у кампазіцыі інтэр'ера (іл. 31).

Скульптура Ганны мае прапорцыі 1 : 8. Галава Ганны павернута ўлева, твар з выпуклымі вачамі, павекі выразна акрэслены, нос з буйнымі ноздрамі, рот напаўадчынены. Плашч шырока ахутвае фігуру, каля пояса Ганна трымае яго канцы рукамі. Глыбокія складкі плашча дзякуючы гульні святаценю быццам дрыжаць. Прапорцыі скульптуры Іакіма такія ж. Плашч, які спускаецца з левага пляча на спіну Іакіма, не мае апоры ў канструкцыі фігуры. Складкі адзення свабодныя, каля шыі ўкладваюцца раўнамернымі фалдачкамі. Ствараецца ўражанне, быццам адзенне трымаецца нейкай невядомай сілай, што не дае яму адарвацца ад цела. Форма цела пад адзеннем не адчуваецца. Твар Іакіма, як і Ганны, невялікі, вочы прыкрыты цяжкімі павекамі, зрэнкі не паказаны. Скульптуры манашак суседняга алтара крыху большыя за чалавечы рост. Складкі адзення неглыбокія, іх няшмат, рух складак паўтарае рух фігуры.

Комплекс слонімскіх скульптур дазваляе характарызаваць стыль Хедэля. Скульптар добра адчуваў форму прадметаў і ўмеў яе абагульніць. Фігуры пабудаваны па правілах анатоміі, рух перададзены натуральна, складкі адзення размешчаны ў адпаведнасці з характарам руху і формамі цела. Фігуры пададзены ў натуральную велічыню ці крыху вышэй за чалавечы рост. Выразы твараў перадаюць псіхалагічны стан. Прапорцыі галавы адносна ўсёй фігуры свядома паменшаны, жэсты часам эфектныя, складкі адзення пазначаны тыпова барочным дынамізмам з вострымі згібамі па краях. У слонімскіх скульптурах адсутнічаюць дробныя дэталі.

Такім чынам, інтэр'ер слонімскага касцёла з'яўляецца ўзорам цэласнага па мастацкай задуме і выкананні твора. Прасторавая структура яго падкрэсліваецца і акцэнтуецца з дапамогай алтароў, амбона і спавядальні, якія расстаўлены ў асноўных вуглах крыжападобнага плана. Стылёва скульптура і лепка інтэр'ера зроблены па правілах барочнай пабудовы формы, перадачы руху, прасторава-тэатральных эфектаў. Элементы ракако, якія прасочваюцца ў лёгкасці С-падобных завіткоў дэкору амбона і спавядальні, арганічна ўпісваюцца ў агульнабарочны характар інтэр'ера.

[1] ЦДГА. Л., ф. 822, воп. 12, 1798—1898. С. 2786, 2666, 2982, 3069, 3433а, 3498.

[2] Morelowski M. Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stuliecia. Wilno, 1940; Dobrowolski T. Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich. Kraków, 1974. S. 462—463.

[3] Morelowski M. Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stuliecja; Hornung Z. Problem rokoko w architekturze sakralnej XVIII wieku. Wrocław, 1972. S. 115—130, 130—151.

[4] Строительная лепка и формовка / Сост. А. А. Пеганов. М., 1956; Штукатурная техника / Ред.-сост. А. А. Пеганов. М., 1947; Słownik terminologiczny sztuk pięknych / Pod red. S. Kozakiewicza. Warszawa, 1969. S. 328—329; Bankart G. P. The art the plasterer. London, 1908. P. 279—304.

[5] Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku // Prace z historyi sztuki wydawane przez towarzystwo naukowe Warszawskie. Warszawa, 1937. T. 1. S. 3—91; Drema V. Materiały do historyi sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego. Jan Krzysztof Glaubitz, Jan Hedel, Jan Melich // Biuletyn Historyi Sztuki. Warszawa, 1980. N 1. S. 63—76.

[6] Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku. S. 12.

[7] Drema V. Materiały do historyi sztuki Wielkiego Księstwa Litewskiego. S. 70.

[8] Lorentz S. Jan Krzysztof Glaubitz, architekt wileński XVIII wieku. S. 12.

[9] Там жа.

М. П. Мельнікаў, Н. М. Кожух, Г. Р. Казлова, М. М. Цэйтліна

Спектральныя ўласцівасці ільнянога алею як звязчыка фарбавага слоя жывапісу

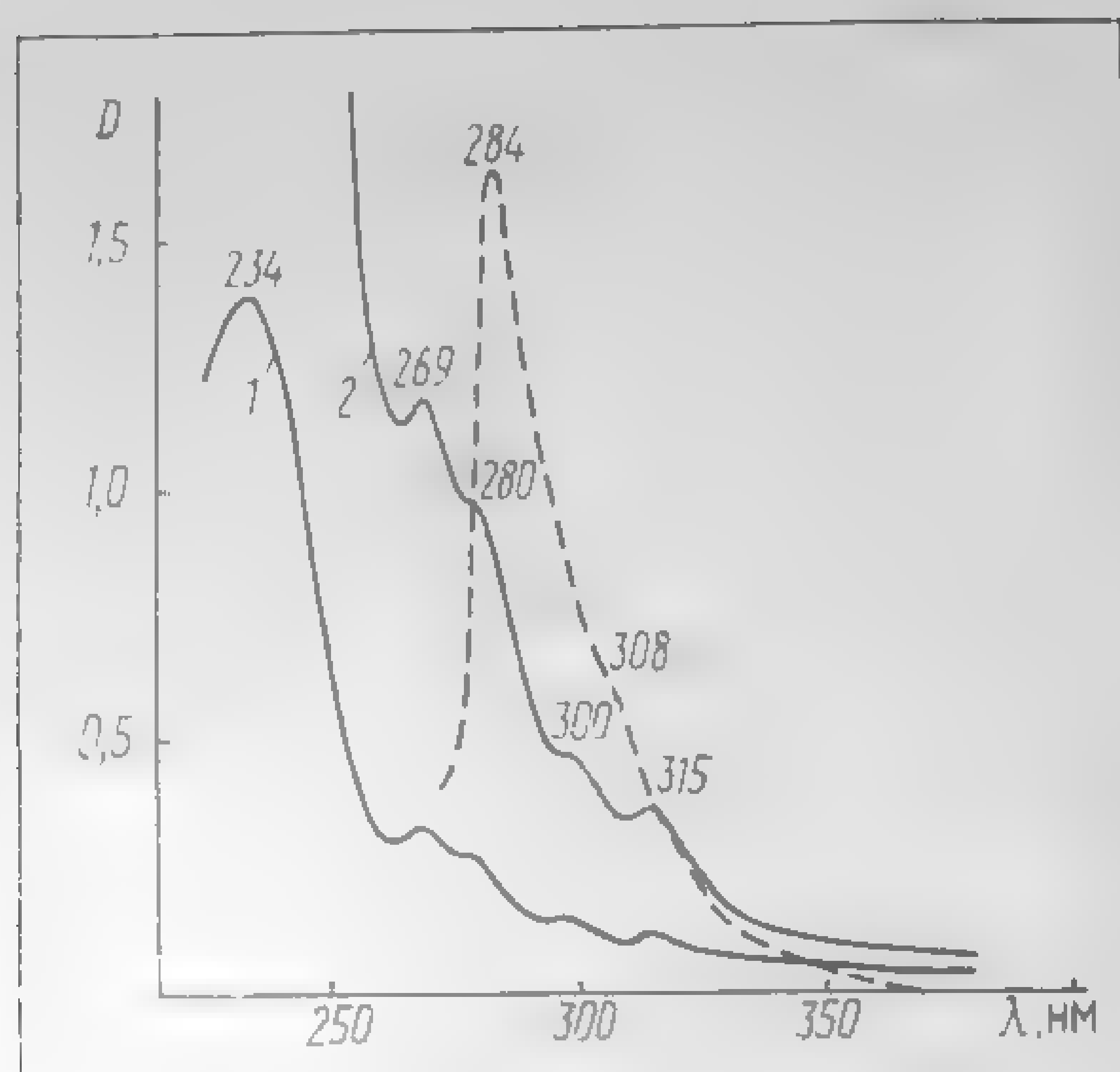
Прымяненне высыхаючага алею ў жывапісе пачалося яшчэ з антычнасці. Ужываліся ў асноўным ільняны, арэхавы і макавы алей, з іх найбольш шырокае распаўсюджанне атрымаў ільняны. Яго сістэматычнае ўжыванне як звязчыка фарбаў пачалося з XII ст. У трактаце Тэафіла пачатку XII ст. гаворыцца: «...вазьмі фарбы, якімі ты хочаш маляваць, разатры іх старанна з ільняным алеем без вады і зрабі сумесь для твараў і адзення, як гэта ты раней рабіў, сціраючы фарбы з вадою, і малюй жывёлін, птушак ці лісце рознымі фарбамі, як захочаш» [1].

Тэхналогія апрацоўкі ільнянога алею ў той час была наступнай. Для ачышчэння ад пабочных прымесей яго варылі з вапнай, затым вытрымлівалі не менш як месяц на сонцы для адбельвання і павелічэння шчыльнасці. Каб алей хутчэй высыхаў, у яго дабаўлялі мінеральныя солі розных металаў: свінцу, кобальту, марганцу, цынку і інш.[2]

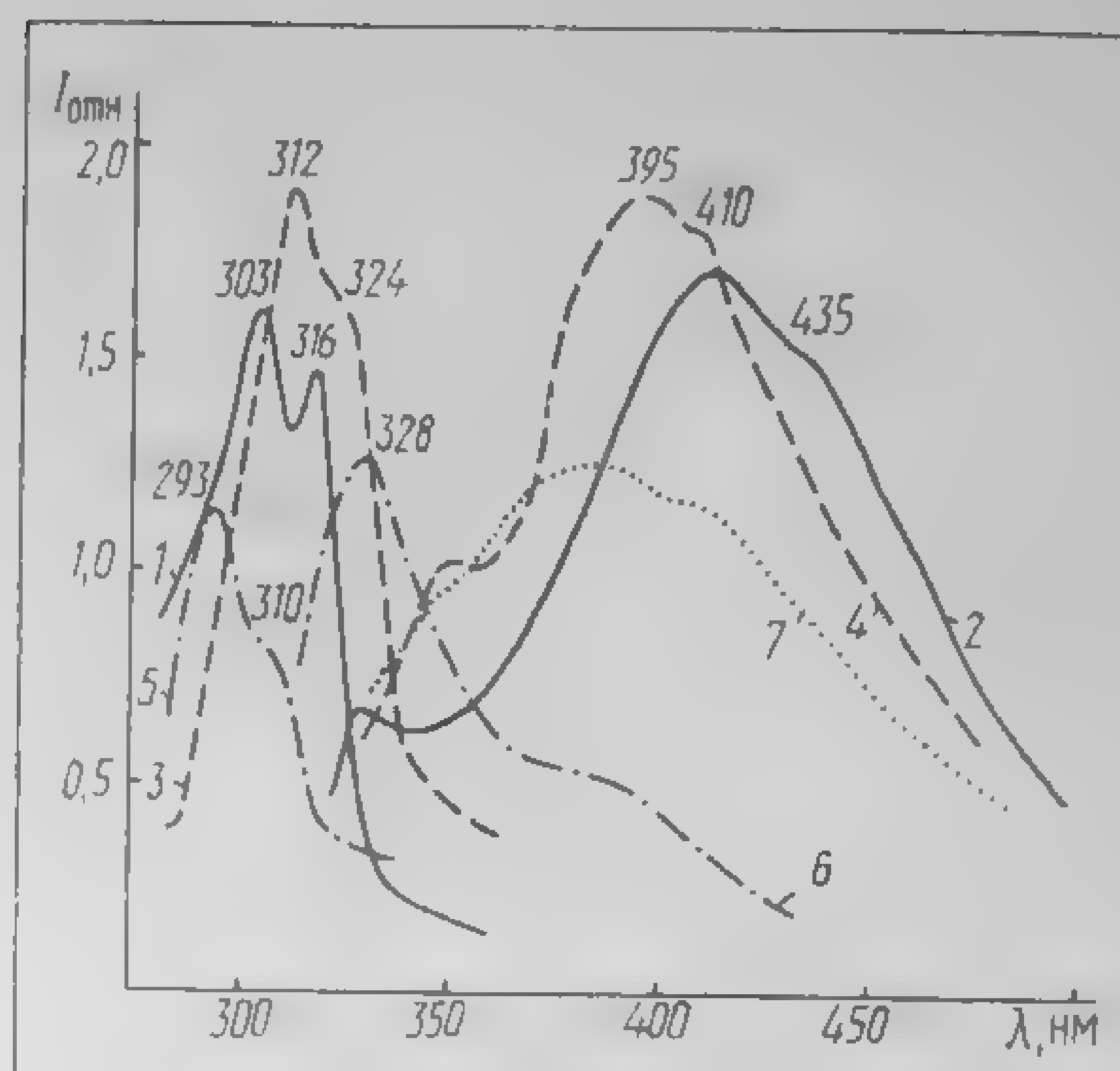
Па саставу ільняны алей уяўляе сабою сумесь гліцэрыдаў, г. зн. складаных эфіраў трохатамнага спірту гліцэрыну і вышэйшых аднаасноўных ненасычаных карбонавых кіслот [3]. Кіслоты змяшчаюць у асноўным па 18 атамаў вугляроду, якія могуць злучацца паміж сабою двайной сувяззю (іл. 32). Так, алеінавая кіслата мае адну, ліналевая — дзве, ліналенавая — тры і больш двайных сувязей. Такія ненасычаныя кіслоты ў месцах знаходжання двайных сувязей злучаюцца з кіслародам паветра, ствараючы арганічныя перакісы, гідраперакісы і дымеры алею. Адначасова выдзяляюцца лятучыя рэчывы акісляльнага распаду [4]. Перакісы і гідраперакісы ў сваю чаргу выклікаюць акісляльную

32. *Структурная формула ліналенавай кіслаты*

```
    H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   O
    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |  //
H — C — C — C = C — C — C = C — C — C = C — C — C — C — C — C — C — C — C
    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   \
    H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   H   OH
```



33. Спектры паглынання ільнянога алею ў гексане (———) і дамараваrа лаку ў талуоле (— — —). 1—0,1 раствор; 2—0,5 раствор



34. Спектры ўзбуджэння (1, 3, 5) і люмінесцэнцыі (2, 4, 6, 7). ——— ільняны алей у гексане; — — — ільняны алей у талуоле; —·—· дамаравы лак у талуоле; .... узор фарбавага слоя з твора XIX ст. у гексане

палімерызацыю ў месцах двайных сувязей. Такім чынам, алей сапалімерызуецца з кіслародам і пераходзіць з вадкага стану ў трохмерны палімер, у выніку чаго адбываецца высыханне алею.

Даследаванне спектральных уласцівасцей ільнянога алею мае вялікае навуковае і практычнае значэнне для распрацоўкі простай і адчувальнай методыкі па ідэнтыфікацыі арганічных кампанентаў жывапісу ў складанай сумесі рэчываў фарбавага слоя метадам люмінесцэнтнага аналізу.

Для вырашэння задач электроннай спектраскапіі праводзілася вывучэнне спектраў паглынання, узбуджэння люмінесцэнцыі і выпраменьвання. Работа праводзілася на прыборах «Unicum» і «Fica» ў вымяральным цэнтры Інстытута фізікі АН БССР і Інстытуце прыкладных фізічных праблем імя А. Н. Сеўчанкі.

Акрамя ільнянога алею таксама вывучаўся дамаравы лак у якасці ахоўнага пакрыцця ў жывапісе, у састаў якога звычайна дабаўляецца 10—15% ільнянога алею.

Вымярэнне спектральна-люмінесцэнтных характарыстык ільнянога алею праводзілася ў двух растваральніках — гексане і талуоле. Перавага аддаецца гексану, паколькі ён не мае свайго паглынання ў вобласці спектра ад 200 да 500 нм, у той час як талуол пачынае паглынаць святло з даўжынёй хвалі менш за 300 нм. Дамаравы лак раствараецца толькі ў талуоле, дзе і разглядаліся яго спектральныя ўласцівасці.

Спектр паглынання ільнянога алею ў гексане мае пяць максімумаў з даўжынёй хвалі пры 234, 269, 280, 300 і 315 нм (іл. 33). Спектр паглынання ў талуоле такі ж, толькі месцазнаходжанне максімумаў паглынання ў гэтым растваральніку змяшчаецца на 5 нм у доўгахвалевы бок.

Для запісу спектраў люмінесцэнцыі і спектраў узбуджэння выкарыстоўвалася канцэнтрацыя алею C=0,1%, якая аказалася найбольш зручнай для работы. Як выявілася, люмінесцэнцыя гексанавага раствору назіраецца толькі пры ўзбуджэнні святлом з даўжынёй хвалі $\lambda_{узб}$=305 і 315 нм, што ад-

павядае доўгахвалевым максімумам паглынання. Спектр люмінесцэнцыі мае невялікі максімум пры 330 нм, шырокую паласу з максімумам пры 410 нм і плячо пры 435 нм (іл. 34). Супадзенне максімумаў спектра паглынання і спектра ўзбуджэння пацвярджае той факт, што люмініруюць толькі злучэнні з максімумамі паглынання пры 303 і 315 нм.

Спектры флуарэсцэнцыі і ўзбуджэння ільнянога алею ў талуоле падобны да спектраў у гексане і маюць максімумы, роўныя адпаведна $\lambda_{люм}=395$ і 410 нм і $\lambda_{узб}=312$ і 324 нм.

Спектр паглынання дамаравага лаку без дабаўлення алею мае ярка выражаны максімум пры 283 нм і слабае плячо пры 310 нм (іл. 33). Адносна раствораў ільнянога алею спектры люмінесцэнцыі і ўзбуджэння для лаку змешчаны ў кароткахвалевую вобласць і маюць размяшчэнне максімумаў пры $\lambda_{люм}=330$ і 380 нм і $\lambda_{узб}=293$ і 310 нм (іл. 34). Дабаўленне да раствору дамаравага лаку ў талуоле ільнянога алею прыводзіць да з'яўлення палос, якія характэрны для спектра флуарэсцэнцыі алею. Гэта азначае, што прысутнасць лаку не павінна перашкаджаць ідэнтыфікацыі алею.

Акрамя першапачатковага прадукту шляхам многагадзіннага экстрагавання ў гексане быў атрыманы раствор узораў фарбавага слоя з твора XIX ст., спектр флуарэсцэнцыі якога размешчаны ў вобласці спектра для ільнянога алею (іл. 34).

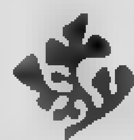
Такім чынам, пададзены вышэй матэрыял дазваляе зрабіць вывад, што ідэнтыфікацыя ільнянога алею ва ўзорах фарбавага слоя з дапамогай люмінесцэнтнага метаду з'яўляецца рэальнай задачай. Аднак трэба правесці яшчэ вялікую работу як па даследаванні мадэльных сістэм высыхаючага алею і параўнанні спектральных уласцівасцей ільнянога алею з іншымі, так і па высвятленні цэнтраў, адказных за люмінесцэнцыю.

[1] Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. М., 1982. С. 207.

[2] Манускрипт Ираклия об искусствах и красках римлян // Сообщ. Всесоюз. центр. науч.-исслед. лаборатории консервации и реставрации. М., 1961. Т. 4. С. 23—59.

[3] Сланский Б. Техника живописи. М., 1962. С. 158.

[4] Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. М., 1976. С. 206.





Глава 2

М. М. Яніцкая, П. М. Салавей

Рэестр падаркаў пасольства Льва Сапегі ў Маскву ў 1600 г.



Э. С. Максімава

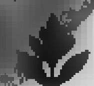
Давыд-гарадоцкія злотнікі XVII—XVIII стст.



ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

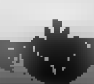
В. Р. Пуцко

Бароўскі сярэбраны пацір



Н. А. В'юева

Беларускі разьбяр Клім Міхайлаў — жалаваны майстар Аружэйнай палаты



В. Я. Фадзеева

Народныя тканіны Тураўшчыны



М. М. Віннікава

Ажурныя тканіны Віцебшчыны



Г. І. Фурс

Строй маладой у вясельным абрадзе



Я. М. Сахута

Камянецкія прасніцы



М. Ф. Раманюк

Куфар у мастацкай культуры інтэр'ера сялянскай хаты



М. М. Яніцкая, Л. М. Салавей

Рэестр падаркаў пасольства Льва Сапегі ў Маскву ў 1600 г.

У музеях БССР мала захавалася помнікаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі мінулых стагоддзяў, таму што многае з нацыянальных каштоўнасцей было знішчана і разрабавана ў час шматлікіх войнаў і акупацый.

Матэрыялы археалагічных раскопак, архіўныя і друкаваныя крыніцы сведчаць, што ў беларускіх гарадах у час ранняга сярэдневякоўя развіваліся разнастайныя мастацкія рамёствы, сярод якіх вядучае месца займала ювелірная справа. У гэты час пашырыўся выраб посуду з каляровых і каштоўных металаў, а таксама ўпрыгожанняў. Археалагічныя знаходкі дазволілі многім даследчыкам прыйсці да высновы, што ў той час дзейнічалі пэўныя карпаратыўныя аб'яднанні (цэхі) майстроў (ліцейшчыкаў і кавалёў) бронзавых, залатых, сярэбраных і медных спраў у Навагрудку, Полацку, Віцебску, Гродне [1]. Спачатку вырабам металічных упрыгожанняў і посуду займаліся бронзаліцейшчыкі, а пазней кавалі па медзі. Паступова бронзаліцейшчыкаў замянілі злотакавалі, якія з XII ст. пачалі прымяняць халодную апрацоўку золата і серабра [2]. Архіўныя крыніцы даюць звесткі аб існаванні рамесных аб'яднанняў металістаў, у тым ліку майстроў па апрацоўцы каштоўных металаў толькі з XV ст. Напрыклад, карпаратыўнае аб'яднанне металістаў Мінска, у склад якога ўваходзілі ювеліры, упершыню ўпамінаецца ў даранай гораду грамаце на Магдэбургскае права ад 1499 г.[3] Магчыма, гэта аб'яднанне існавала значна раней, таму што «многа залатароў» згадваецца ў Мінску ў 1429 г.[4], а абавязковае кляйменне рэчаў з каштоўных металаў было ўведзена ў Вялікім княстве Літоўскім з 1495 г.[5]

Вядомы імёны асобных майстроў ювелірнай справы, якія працавалі ў гарадах Беларусі ў пачатку XVI ст.: у Ваўкавыску — Ганна Юр'ева (1517), Навагрудку — Іван Іваніч (1517), Мядзелі — Павел Майхеровіч (1538), Брэсце — Піатроўскі (1529), Дамінік (1589), Мінску — Павел Мешкевіч (1590) і інш.[6] У архіўных матэрыялах XVI ст. ёсць урыўкавыя звесткі аб цэхавых карпарацыях металістаў. Так, Брэсцкі цэх злотнікаў згадваецца ў 1529 г., калі яго старшынёй быў Станіслаў Радванскі, а таксама ў 1544 г.; Пінскі цэх — у 1552 г. (старшыня І. Перхвяновіч), Мінскі — у 1552, 1591, 1592, 1595 гг., Магілёўскі — у 1561 г., Полацкі — у 1601 г. і г. д. Увогуле ў XV—XVI стст. у Беларусі працавалі 105 злотнікаў і сярэбранікаў [7].

Усе гэтыя звесткі сведчаць, што ў канцы XV і на працягу XVI ст. злотніцтва і мастацкая апрацоўка металаў былі вельмі развіты ў беларускіх гарадах. Да гэтага трэба дадаць, што ў архіўныя крыніцы не траплялі імёны майстроў, якія працавалі пры дварах буйных феадалаў і магнатаў, якія выраблялі рэчы і ўпрыгожанні толькі па іх заказах, а таксама «партачы». Апошнія не ўваходзілі ў склад гарадскога цэха і працавалі самастойна, набываючы прафесійныя веды ад бацькі ці дзеда, і не здавалі экзамен «на рабенне штукі» (г. зн. твора), мастацкія якасці якога дазвалялі прыняць выканаўцу ў цэх [8]. На жаль, мала ёсць твораў беларускіх ювеліраў мінулых стагоддзяў, пазначаных іх сігнатурамі, хоць у рызніцах цэркваў і сакрысцях касцёлаў часткова яшчэ захаваўся літургічны посуд майстроў познага ся-

рэдневякоўя і навейшага часу (XVII—XIX стст.), які патрабуе дакладна аргументаванай атрыбуцыі.

Каштоўнымі крыніцамі для вывучэння твораў беларускіх ювеліраў з'яўляюцца археаграфічныя матэрыялы, у прыватнасці рэестры пасольскіх падарункаў Вялікага княства Літоўскага, якія дасылаліся з пасламі гаспадарам суседніх дзяржаў. Важную інфармацыю даюць рэестры перадачы ў расійскую казну (а твораў мастацтва — у Эрмітаж ці Аружэйную палату) канфіскаванай маёмасці беларуска-літоўскіх магнатаў у апошняй чвэрці XVIII ст., якія не прынялі рускага падданства пасля I—III падзелаў Рэчы Паспалітай [9].

Рэестр падаркаў пасольства Льва Сапегі звязаны з адным з найбольш насычаных падзеямі перыядаў у гісторыі Беларусі і з імем выдатнага палітыка, грамадскага дзеяча, літаратара, які пакінуў вялікую эпісталярную і наогул літаратурную спадчыну,— канцлера Вялікага княства Літоўскага Льва Іванавіча Сапегі. Ён узначальваў пасольства 1600 г., якое наведала Маскву для заключэння працяглага міру і, згодна з даўнімі традыцыямі, прывезла шматлікія каштоўныя дары вялікаму князю маскоўскаму і яго сыну. У дзённіку («Дыярушы») сакратара пасольства Гальяша Пельгрымоўскага захаваўся рэестр падарункаў, які быў складзены на старабеларускай мове і меў такі загаловак: «Рэестр подарков Божэю мілосцю Велікому Господару ы Велікому Князю Борысу Федоровічу Всея Русі, Сыну Е. Мці Господарскему Господару князю Федору Борысовічу Всея Русі ад Послов Е. Кр. Мці Господара нашого Мілосцівого подаркі» [10].

Рэестр пабудаваны як мастацкі твор. Кампазіцыя яго вызначаецца іерархіяй груп даравальнікаў: 1) канцлер пан Леў Іванавіч Сапега; 2) кашталян варшаўскі пан Станіслаў Варшыцкі; 3) пісар пан Гальяш Пельгрымоўскі; 4) дваране караля, якія займалі дзяржаўныя пасады,— ваявода віцебскі пан Ян Мікалаевіч Сапега, аршанскі земскі суддзя Андрэй Варапай, стараста ўсвяцкі князь Яраслаў Друцкі-Сакалінскі, а таксама дваране, службовыя пасады якіх не названы: пан Мікалай Францкевіч, пан Пётр Дунін, пан Ян Баруцкі, пан Ян Пасек. У кожнай групе падарункі падзяляліся па прызначэнні: «Самому Велікому Господару ы В. Князю Борысу Федоровічу Всея Русі» і «А сыну Е. Мці Господарскому Господару Князю Федору Борысовічу Всея Русі чолом біець». Такім чынам, падарункі ў рэестры размешчаны ў затухаючым падвойным рытме ад найкаштоўнейшага і шматлікага набору рэчаў да больш сціплага, а ўнутры кожнай групы падзел: багацейшы дар — бацьку, больш сціплы — сыну.

У дакуменце захаваны цікавыя архаічныя звароты тыпу «чолом біець» і інш. Да князя Маскоўскай дзяржавы звярталіся толькі як да вялікага князя, а не цара, хоць маскоўскія дыпламаты таго часу імкнуліся прымусіць паслоў суседніх дзяржаў, каб князя тытулавалі царом. Члены пасольства таксама па-рознаму тытулавалі сябе: «пан», «князь», а тытулам «господар» надзялялі толькі асоб каралеўскага ці велікакняжацкага звання. Дарэчы, цікава, што толькі Сапегі дадаюць імя па бацьку да свайго імя — Леў Іванавіч, Ян Мікалаевіч. Форма «подарок» таксама архаічная, хоць і захавалася ў сучаснай літаратурнай мове, але часцей яна выступае ў беларускім фальклоры («падаркі мае шаўковыя», «падаркі мае бялёвыя»). Тытул «гаспадар» ужываўся не толькі ў адносінах да асоб каралеўскага рангу, але і ў валачобных песнях, якія адлюстроўваюць рэчаіс-

насць таго перыяду, як сродак узвелічэння звычайнага чалавека, гаспадара сваёй сям'і.

Каштоўнасць такіх рэестраў яшчэ і ў тым, што яны даюць уяўленне аб старажытнабеларускіх назвах многіх рэчаў (знакаў высокай улады, упрыгожанняў, посуду, багатай конскай збруі, вайсковых музычных інструментаў). Напрыклад, згадваецца «бунчук з галкою серэбрною» — так называлі шумавы музычны інструмент, які меў выгляд цыліндрычнай палкі з перакладзінай, абвешанай шумавымі шарамі. Верх палкі ўпрыгожваўся конскім хвастом. Бунчуком называлі таксама знак улады гетманаў, які меў выгляд дрэўка, завершанага шарам з конскім хвастом наверсе. Вялікі гетман меў двухплечны бунчук, польны гетман — аднаплечны [11].

Згадваецца ў рэестры розны посуд: кубкі, налеўкі, «роструханы». «Наліўкай» называлі рукамыйнік. Разтрухан — гэта шырокая нізкая чара (чаша) для сервіроўкі стала, якую выраблялі з серабра ці золата. Часта ён меў зааморфныя формы (льва, каня, аленя, павы) ці раслінныя (у выглядзе вінаграднай гронкі, яблыка). Яго напаўнялі віном ці півам і ставілі пасярод стала. Напітак разлівалі ў кубкі, келіхі ці кілішкі, якія ўпамінаюцца ў рэестрах часоў Ягайлы (XIV ст.). Згодна З. Глогера, «кубкі, пухары і роструханы служылі для напояў» [12].

Упамінаецца ў рэестры і «воз лектыка» — лёгкая крытая павозка, так званы «паланкін», які быў аздоблены «аксамітом чэрвоным зверху покрыты, а в серэдыне золотоглавом футрованы (г. зн. уцеплены.— *М. Я., Л. С.*), серэбром оправны, с коньмі Дзіанетамі влоскімі шэсьцма шэрсьцю глінястымі, з шором[і] аксаміту чэрленого серэбром оправным» [13].

Назвы і апісанне рэчавых падарункаў даюць уяўленне аб іх відах і прызначэнні. Гэта пераважна ювелірныя высокамастацкія творы (посуд і ўпрыгожанні), багата аздобленая зброя, тканыя і вышытыя залотнымі і срэбнымі ніткамі, расшытыя рачным жэмчугам чапракі, а таксама аксамітавыя з расшытымі залотнымі ніткамі апоны для пародзістых коней, якіх дарылі ў пышным убранні, створаным мясцовымі рамеснікамі.

Сярод падарункаў пераважаюць кубкі «серэбрные, позлоцістые» (іх — 14), два з «накрыжкамі», шэсць разтруханаў (два з іх з «накрыжкамі», адзін аздоблены вінаграднымі гронкамі, другі «округлы накшталт яблка»). Акрамя таго, упамінаюцца «налівка серэбрная позлоцістая з медніцою також позлоцістою», а таксама сярэбраны залочаны куфэрачак-«крэдэнс». Так называлі ў XVI—XVII стст. буфеты, якія мелі выгляд нізкай выцягнутай па шырыні шафы з трыма дзверцамі.

У дакуменце даецца даволі падрабязнае апісанне знешняга выгляду многіх кубкаў. Напрыклад: «Кубэк птак Струсь перловое маціцы серэбрам злоцістым оправны с каменьмі»; «кубэк высокі серэбрны белы в верху ы на сподзе золоцісты, с такою ж накрыжкою»; «кубэк белы (г. зн. з празрыстага бясколернага шкла.— *М. Я., Л. С.*) серэбром оправны злоцісты»; «кубок серэбрны Купідо (н.— *М. Я., С. Л.*) альбо чловек белы з крыламі ы луком». Тут фактычна падаецца сярэбраны кубак, аздоблены дробнай пластыкай у выглядзе вядомага ў мастацтве вобраза — страляючага з лука крылатага купідона.

Рэестравае апісанне вырабаў беларускіх рамеснікаў дазваляе знайсці ім блізкія па стылістыцы і вобразах аналагі ў надрукаваных помніках XVI ст., якія захоўваюцца ў розных музеях Заходняй Еўропы і выкананы заходнееўрапейскімі майстрамі. Пада-

бенства многіх твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва беларускіх майстроў да заходнееўрапейскіх — вынік цесных узаемасувязей майстроў на базе агульнасці сацыяльна-эканамічнага развіцця Вялікага княства Літоўскага ў складзе Рэчы Паспалітай і распаўсюджвання тут агульнаеўрапейскіх мастацкіх стыляў.

Асобную групу складаюць залатыя шыйныя ўпрыгожанні: двое маністаў і тры ланцужкі. Сярод маністаў асаблівую каштоўнасць мае падарунак канцлера Льва Сапегі «альзбан альбо канак». Згодна з энцыклапедыяй З. Глогера, у XVI—XVII стст. так называлі залатыя маністы, якія ўяўлялі сабою абручык з падвешанымі на ім каштоўнымі камянямі, брыльянтамі і жамчужынамі[14]. Неацэнным творам мастацтва з'яўляецца залатая падвеска (каўчэжац) у форме карабельчыка, дэкарыраванага каштоўнымі камянямі і жэмчугам, і залаты ланцужок з падвескамі, аздобленымі эмалямі («шмальцэм»), якія таксама падарыў канцлер. Залатыя ланцужкі дваран былі больш сціплыя. Так, Мікалай Францкевіч падарыў «ланцух золоты кольчасты», што таксама дае ўяўленне аб характары яго пляцення («кольчастае» — г. зн. кальцо ў кальцо).

Сярод падарункаў згадваюцца чатыры шаблі: «оправная серэбром, каменьмі сажоная», «серэбром оправна з перловою маціцою ы з каменем догім», «шабля серэбром золоцістым оправная, чэрвоным аксамітэм крыта», «палаш серэбрны оправны у седла», а таксама два ручных пісталеты і адзін «бунчук з галкою (палкай.— *М. Я., Л. С.*) серэбрною». Названая зброя — з'ява таксама не выпадковая. У Беларусі з даўніх часоў развівалася збройная справа. Захаваліся імёны збройнікаў пачатку XVI ст., якія выкарыстоўвалі для ўпрыгожвання зброі каштоўныя металы і мінералы, асабліва для той, што рабілі па загаду караля, вялікага князя, канцлера, удзельных князёў, шляхты і г. д. Так, у Гродне на працягу 1502—1526 гг. (у той час сталіца Вялікага княства Літоўскага) лепшымі былі каралеўскія збройнікі Марцін, Шчэнсны, Фрыдрых Б. І. і інш.

Творамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва было тканае і вышыванае жэмчугам, залотнымі і срэбнымі ніткамі, аздобленае серабром убранне коней (чапракі, сёдлы, шоры, апоны), абіўка аксамітам вазоў і г. д. Леў Сапега, напрыклад, падарыў каня з «чапрагем перловым», князь Я. Друцкі-Сакалінскі — «з седлом козацкім серэбром оправным», пан М. Францкевіч — «з седлом усарскім аксамітом крытым серэбром оправным золоцістым на чэрвоном оксаміце сажоным, і з альзбантом велікім такжэ на чэрвоном оксаміце, ы з розкопом альбо начолком серэбрным». Пан П. Дунін, акрамя гусарскага багата аздобленага сядла, падарыў яшчэ «стрымена серэбром оправные золоцістые» і «пры седле паташ (відавочна, патранташ.— *М. Я., Л. С.*) серэбрэм оправны» і г. д.

Падарункі кашталяна варшаўскага С. Варшыцкага намі не разглядаюцца, таму што яны, магчыма, былі творамі варшаўскіх рамеснікаў.

Па рэестравых апісаннях і музейных легендах (адкуль творы трапілі ў музей) можна адшукаць шматлікія творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў музейных фондах ці экспазіцыях і тым самым пашырыць наша ўяўленне аб іх мастацкіх якасцях і ўвогуле аб тагачасным узроўні ювелірнага і златашвейнага рамёстваў, збройнай справы.

Каштоўнасць рэестра, па-першае, у тым, што ён дае магчымасць паказаць узровень развіцця дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі XVI ст.;

па-другое — у тым, што ён значна папаўняе лексікон і тэрміналогію старажытнабеларускай мовы, сведчыць, што дзяржаўныя і свецкія дакументы Вялікага княства Літоўскага ў XVI ст. пісаліся на беларускай мове, якую ўжывалі дзяржаўныя дзеячы і служылыя людзі княства.

[1] Гуревич Ф. Д. Древний Новогрудок. Л., 1981. С. 133—135; Краснянскі Г. Музейныя помнікі старадаўніх рамесніцкіх арганізацый // Віцебшчына. Віцебск, 1925. С. 40; Воронин Н. Н. Древнее Гродно // Материалы и исследования по археологии СССР. Т. 41. М., 1954. С. 200; Копысский З. Ю. О ремесленном производстве в городах Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. // История СССР. 1959. № 3. С. 124.

[2] Дискуссия о характере ремесленного производства // Сов. археология. 1971. № 4. С. 304.

[3] Гісторыя Мінска. Мн., 1967. С. 22.

[4] Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў / Аўтар тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1984. С. 229.

[5] Золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1985. С. 119.

[6] Prace i materiały sprawozdawcze sekcji Historji Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. Wilno, 1938—1939. T. 3. S. 2—16; Łopaciński E. Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim (XV—XIX ww.) // Materiały do dziejów sztuki i kultury. Warszawa, 1946. Zesz. 5.

[7] Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. С. 228—229.

[8] Акты, издаваемые Виленскою комиссией для разбора древних актов. 1865—1915: У 39 т. Вильно, 1979. Т. 10. С. 37.

[9] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 9014, л. 41.

[10] [Trębicki W.] Poselstwo Lwa Sapiehy w roku 1600 do Moskwy, podług dyaryusza Eliasza Pięlgrzymowskiego sekretarza poselstwa, z Rękopisu trafem odkrytego przez Władysława Trębickiego opisane. Grodno, 1846. S. 19.

[11] Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana: u 4 t., 4-e wyd. Warszawa, 1978, T. 1, S. 215; Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Мн., 1983. Вып. 2.

[12] Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana. T. 4. 1978. S. 182; T. 3. S. 98.

[13] Encyklopedia powszechna: u 4 T. Warszawa. 1973—1979. T. 2. 1974. S. 694; [Trębicki W.] Poselstwo Lwa Sapiehy w roky 1600 do Moskwy. S. 20.

[14] Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana. T. 1. S. 41.

Э. С. Максімава

Давыд-гарадоцкія злотнікі XVII—XVIII стст.

Дадзены артыкул прысвечаны пытанню арганізацыі злотніцтва ў адным з прыватнаўласніцкіх гарадоў на Палессі — Давыд-Гарадку ў XVII—XVIII стст. Акрамя таго, перад намі стаяла задача выявіць вырабы давыд-гарадоцкіх злотнікаў і вызначыць іх характэрныя рысы ў параўнанні з аналагічнымі вырабамі з іншых рамесніцкіх цэнтраў.

Давыд-Гарадок узнік у пачатку XII ст. як горад Кіеўскай Русі, з 1523 г. ён належаў каралеве Боне, з 1551 г.— магнатам Радзівілам. А. П. Грыцкевіч адносіць Давыд-Гарадок да сярэдніх прыватнаўласніцкіх гарадоў Беларусі XVIII ст.[1] Захавалася каля дваццаці інвентароў Давыд-Гарадка ад XVII—XVIII стст., якія сведчаць, што мяшчанскае насельніцтва горада займалася земляробствам, агародніцтвам, рамяством і гандлем. Інвентар 1724 г. так вызначае статус рамеснікаў: «Рамеснікі, якія жывуць у горадзе, якія на вольнасці за правам дыспазіцыі Пана Дабрадзея і Паноў Камісараў пражываюць, як слесары, злотнікі, мечнікі і іншыя па даўняму звычаю да розных павіннасцей гарадскіх адносін не маюць, а за працу плаціць ім належыць» [2].

У XVII—XVIII стст. Давыд-Гарадок

быў даволі значным цэнтрам мастацкіх рамёстваў. Аб гэтым сведчыць той факт, што ў ім пастаянна пражывалі рамеснікі такіх мастацкіх прафесій, як злотнікі, мечнікі і мастакі («малеры»). Пачынаючы з сярэдзіны XVII ст. на працягу 200 гадоў гэтыя тры лініі існавалі няспынна і паралельна пры адноснай раўнамернасці развіцця (табліца). Рамяство было, як правіла, сямейнай традыцыяй. Так, у Давыд-Гарадку пушкарамі былі Солтаны і Данкі, цеслярамі і токарамі — Буякі, мечнікамі — Грэчкі. Адначасова працавалі ў сярэднім два-тры майстры. Большасць з іх пражывала на вольных пляцах, куды наймалі рамеснікаў «з лістамі ад князя» (кантрактамі, ці прывілеямі). Сярод рамеснікаў былі даволі заможныя, якія мелі крамы на рынку, значныя ўчасткі ворнай зямлі і сенажацей.

Большая частка твораў давыд-гарадоцкіх злотнікаў была ананімнай, што характэрна для сярэдневяковага мастацтва. Але існуе некалькі падпісаных злотніцкіх вырабаў Давыд-гарадоцкага паходжання. У мясцовым радзе іканастаса Георгіеўскай царквы знаходзіцца абраз «Маці боская Адзігітрыя» ў чаканенай пазалочанай шаце (іл. 35; медзь, чаканка, серабрэнне, частковае залачэнне, 131×86). У ніжняй частцы шаты чаканены подпіс у



35. Фрагмент шаты абраза «Маці боская Адзігітрыя». 1752. Давыд-гарадоцкія злотнікі Мікіта і Пархом.



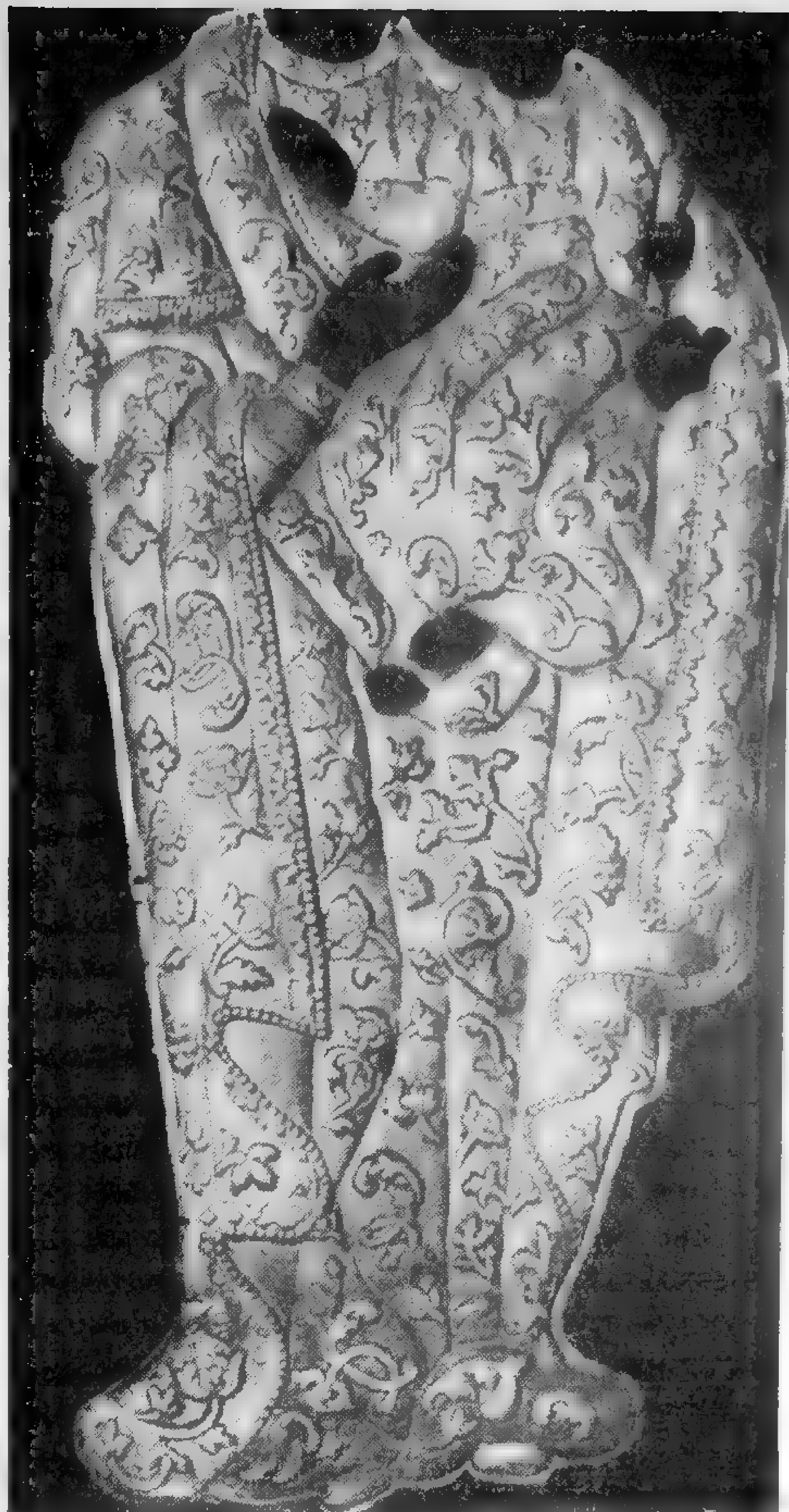
36. Фрагмент шаты абраза «Спас Пантакратар». 1767.

Дата ўпамінання	Рамеснікі, імёны якіх прыгаданы ў інвентарах 1633—1760 гг. побач з прафесіяй			Спасылкі на архіўныя крыніцы ЦДГА БССР			
	злотнікі	мечнікі	мастакі	фонд	вопіс	адзінка захавання	ліст
1633	Пракоп Грэчка	Пракоп Грэчка		КМФ-5	1	673	6
1653	Пархом Андрэй	Звестак няма	Звестак няма	694	2	1913	1, 2, 10
1663	Звестак няма	Міцко Грэчка	Піліп	694	2	1912	5
1665	Пархом Андрэй Саўко Кандраг	Міцко Грэчка Пётр Грэчка	Піліп	694	2	1913	302, 303, 306
1681	Андрэй Саўко Ярко Даніла	Міцко Грэчка Пётр Грэчка Міцко Грэчка (другі)	Піліп Пётр	694	2	1914	4,4 адв., 8 адв., 10
1691	Андрэй	Дзям'ян Грэчка (з сынамі) Андрэй Грэчка Міцко Грэчка	Яцко Кавалевіч	КМФ-5	1	675 676	697, 699, 703, 703 адв., 7
1696	Звестак няма	Дзям'ян Грэчка Андрэй Грэчка	Яцко Кавалевіч	КМФ-5	1	678	743, 743 адв., 749 адв.
1702	Андрэй Ярко	Міцко Грэчка Пракоп Грэчка	Піліп Карней	694	2	1913	53, 56, 58, 71
1724	Ярко Сямён Саўко Мікіта Пархом Хвяско Андрэйка Грышка	Клім Грэчка Сцяпан Грэчка Міцко Грэчка Грыцко Грэчка	Карней	694	2	1701	5—7, 9—12
1753	Сямён Мікіта Пархом	Клім Грэчка Сцяпан Грэчка	Карней Яцко	694	2	1708	8, 10, 18
1760	Сямён Мікіта Пархом	Клім Грэчка Сцяпан Грэчка Саўко Грэчка Грыцко Грэчка	Яцко	694	2	1711	8—11, 14—16, 18

восем радкоў: «Рокγ аψнв (1752.— *Э. М.*) // мцъ ■ли днà■ . (11.— *Э. М.*) // Сємєн s Міґалєр 1 // воїтъныкіи // Василъ Лѣпаръ // Климъ Грєчка» //. Далей, пад рысай: «Мікіта sлотнїк // Пархомъ sолотнікъ»[3]. Унікальнасць гэтага подпісу ў тым, што майстры не толькі назвалі свае імёны, але і акрэслілі характар удзелу кожнага ў вырабе шаты: Мікіта-злотнік выконваў

чаканены рэльеф, а Пархом — залачэнне. Адным з доказаў таго, што Мікіта і Пархом сапраўды былі давыд-гарадоцкімі майстрамі, з'яўляюцца звесткі аб іх у гарадскіх інвентарах. Нашы даследаванні давыд-гарадоцкіх інвентароў дазваляюць сцвярджаць, што яшчэ ў 1724 г. Мікіта і Пархом працавалі ў Давыд-Гарадку. У 1753 і 1760 гг. Мікіта-злотнік меў краму на рынку, сядзібу на вуліцы «ад рынку да прыстані» і агарод на вуліцы Судзілаўскай; Пархом таксама меў краму, але жыў на вуліцы Маставой, меў агарод на вуліцы Нагорнай. На жаль, мы пакуль не ведаем прозвішчаў гэтых майстроў, таму што, згодна з традыцыяй, у інвентарах 1633—1760 гг. былі названы толькі імёны і прафесіі рамеснікаў. Што датычыць асоб, якія названы ў першых радках подпісу, то інвентары сведчаць наступнае: Сямён Мігал і Васіль Лепар — прадстаўнікі старых давыд-гарадоцкіх мяшчанскіх дынастый, якія жылі па суседству з Пархомам-злотнікам [4]. Клім Грэчка — нашчадак славутага рамесніцкага роду давыд-гарадоцкіх мечнікаў (табліца). Войт Анікій пакуль што не ідэнтыфікаваны.

У 1767 г. была заказана шата другога абраза з гэтага ж іканастаса — «Спаса Пантакратара» (іл. 36; медзь, чаканка, залачэнне, 131×86). Чаканены подпіс на гэтай шаце сведчыць: «Рокү 1767 сию̈ шатү // соѿрүжӹ въ // рабъ Бж҃іи // Дємъанъ Ткачӥкъ // ӥ Сцєпанъ Грєчъка // замолӥтъва ми Прєсты // Багародзичи». Названыя тут асобы з'яўляюцца заказчыкамі шаты, а не яе выканаўцамі, як сцвярджаюць аўтары артыкулаў Э. І. Вецер, Н. Ф. Высоцкая, А. І. Сямёнаў [5]. Ткачыкі заўсёды жылі на вуліцы Дварэцкай, неслі натуральныя і грашовыя павіннасці і ніколі не былі названы як рамеснікі [6]. Сцяпан Грэчка — мечнік, ён родны брат Кліма Грэчкі, заказчыка



37. Шата абраза «Маці боская з дзіцем». Першая палавіна XVIII ст.

папярэдняй шаты. Захавалася таксама шата з абраза «Маці боская з дзіцем» (іл. 37; медзь, чаканка, серабрэнне, 70×38), але без подпісу. Можна меркаваць, што другая і трэцяя шаты, як і першая, выкананы злотнікамі Мікітам і Пархомам [7]. Іх аб'ядноўвае падабенства ў спосабе мадэліроўкі складак, кампазіцыйнай будове, выкананні асобных элементаў, характары



38. Шата абраза «Маці боская Ружанцовая». 1775

арнаментальных кампазіцый, выкарыстанні пэўных тэхналагічных прыёмаў. Складкі адзення добра перадаюць аб'ём фігур, падкрэсліваюць рухі рук. Тэхналагічны прыём фарміравання складак усюды адзін і той жа: паглыбленыя баразёнкі, даволі шырокія, пройдзены чаканам звонку і дадаткова заглыблены лёгкай дыфоўкай з адваротнага боку шаты. Пры гэтым спосабе мадэліроўкі светаценявыя эфекты размяркоўваюцца так, што сістэма складак становіцца актыўным сродкам графічнай мадэліроўкі аб'ёму фігур. Дадатковы дэкаратыўны эфект стварае шырокая аблямоўка краю плашча. Строга вертыкальная ці зігзагападобная лінія аблямоўкі акцэнтуе ўвагу на руцэ Спаса, тэксце Евангелля, фігуры дзіцяці. Наступная важная асаблівасць гэтых шатаў — у арыгінальнай трактоўцы арнаменту: бутоны кветак, як правіла, закрытыя, па вышыні і маштабах яны не адрозніваюцца ад лісцяў, што пакрываюць кароткія сцяблы. Асноўны элемент арнаменту — галінка (парная ці адзінкавая) са спіралепадобным канцом і завязанымі ў дэкаратыўны вузел сцяблінамі. Малюнак гэтых сцяблін не выпадковы. Ён падкрэслівае рытм абрысаў складак і з'яўляецца быццам другасным сродкам мадэліроўкі аб'ёму фігур. Шмат варыяцый аднаго элемента, яго маштабнае скарачэнне для перадачы перспектыўнага аддалення асобных складак, высокая якасць залачэння становіць адрозніваюць гэту групу шатаў ад іншых вырабаў другой палавіны XVIII ст.

Для выяўлення самабытнасці давыд-гарадоцкага арнаменту ў чаканцы і параўнання з арнаментамі іншых рамесніцкіх цэнтраў мы ўзялі шаты абразоў «Маці боская Ружанцовая» (1775) (іл. 38; медзь, чаканка, серабрэнне, частковае залачэнне, 75×60) і «Маці боская з дзіцем» сярэдзіны XVIII ст. з Пінска [8]. Пластыка фігуры перадаецца ў іх іншым спосабам мадэліравання складак. У арнаменце выкарыстаны розныя ракурсы аднаго і таго ж элемента: трохлісніка (на першай шаце) і бутона лілеі (на другой). Матывы больш натуралістычныя і адрозніваюцца надзвычайнай дасканаласцю выканання і вытанчанасцю форм.

На корпусных злотніцкіх вырабах давыд-гарадоцкага паходжання рэгіянальныя асаблівасці арнаменту прасочваюцца менш выразна. Вось некалькі датаваных твораў. Чаша 1740 г.

з Георгіеўскай царквы Давыд-Гарадка на ўнутраным баку падстаўкі мае подпіс: « ѧψМ (1740.— *Э. М.*) мса соунь да: старанімъ Иоанаѡ Ушка: в то в: ре мѦ в таго цехмі(с) тромъ цеху резніцкаго: Д: Гор. коштомъ: цеховъ: денега». Пацір 1770 г.— з Уваскрэсенскай царквы. Подпіс на краі аснавання з вонкавага боку: «Сїю чашу сооружили Фїлипъ и Андреи Пупы мащане за Двыдъгородец(к)іе и жонами своими и со чады за оѿпущені гриховъ...» Да іх далучаецца даразахавальніца («грабніца») 1779 г. З подпісу відаць, што яна «сооруженна до церкви Свїато Воскресенской Давыд Городецкой. При свіащенникахъ протоїереи Федори іереи Евфиміи і при ктиторах Стахѣ и Андеи и Григори: Василиі:».[9]

Як сведчаць подпісы і наступная ідэнтыфікацыя іх з інвентарамі горада, заказчыкамі культавых прадметаў былі ў асноўным радавыя мяшчане, якія «жылі з зямлі і ракі», выконвалі натуральныя і грашовыя павіннасці. Дэмакратычная лінія ў мастацтве злотніцтва, простае сацыяльнае становішча, народны светапогляд заказчыкаў і саміх майстроў праявіліся ў выявах, якія адлюстраваны на дыскасе давыд-гарадоцкага майстра другой палавіны XVIII ст. На гравіраваным контурным малюнку замест традыцыйнай кампазіцыі «Закланне агнца» пададзены «Галгофскі крыж» у акружэнні набожных міран у доўгіх світах і мноства лунаючых анёлкаў. Вялікім аптымізмам і любоўю да простых людзей напоўнена гэта адлюстраванне. Кампазіцыя пабудавана сіметрычна адносна вертыкальнай восі. Зроблена спроба перадаць глыбіню прасторы маштабным скарачэннем анёлаў. Такая фальклярызацыя, дэмакратызм, наіўны рэалізм выяў, свабодная інтэрпрэтацыя сюжэта на гэтым дыскасе маюць свае, мясцовыя вытокі. Напрыклад, аналагічнае вырашэнне можна адзначыць у выявах на алтарным крыжы XVI ст., асабліва ў кампазіцыі «Хрышчэнне»[10].

Такім чынам, у давыд-гарадоцкіх шатах прасочваюцца адметныя асаблівасці стылістыкі, нават у параўнанні з тэрытарыяльна блізкім пінскім рамесніцкім цэнтрам. Акрамя таго, вялікую цікавасць мае і стыль злотніцкіх вырабаў давыд-гарадоцкіх майстроў, манера іх выканання, трактоўка арнаменту, разуменне ліній і формы. Пайменная выбарка рамеснікаў і супастаўленне інвентароў розных гадоў дазволіла выявіць колькасць майстроў, а таксама дынаміку развіцця лакальнага злотніцкага цэнтра, узаемасувязь з іншымі рамёствамі горада.

1 Грицкевич А. П. Частновладельческие города Белоруссии ■ XVI—XVIII вв. Мн., 1975. С. 39.

2 ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, адз. зах. 1701, л. 20.

3 Наша прачытанне подпісу адрозніваецца ад змешчанага ў альбоме «Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў» / Аўтар уступ. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1984. Іл. 71. Подпісы «їЄрЄі Савінъ Синъкевічъ П·Д·Г»; «іереї Өеодѡръ АХМ П·Д·Г». выскрабены па вертыкалі пазней і іншай рукой.

4 ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, адз. зах. 1701, л. 9—10; 1711, л. 9.

5 Вецер Э. І. Давыд-гарадоцкая Георгіеўская царква // Энцыклапедыя літ. і мастацтва Беларусі: У 5 т. Мн., 1985. Т. 2. С. 254; Сямёнаў А. І. Злотніцтва // Там жа. С. 532; Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст. / Аўтар уступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая. Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980. Іл. 76.

6 ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, адз. зах. 1701, л. 6; 1711, л. 10.

7 Намі даследаваны гэтыя шаты ў час экспедыцыі № 67 МСБК ІМЭФ АН БССР у 1981 г. (Архіў МСБК ІМЭФ АН БССР, ф. 2, воп. 1.6-1-6, адз. зах. 604—607, 612).

8 Там жа, адз. зах. 845, 880.

9 Подпісы на пацірах і даразахавальніцы цытуюцца па: Высоцкая Н. Ф. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стст. Іл. 67—69.

10 Крыж і дыскас гл. там жа. Іл. 19, 70.

В. Р. Пуцко

Бароўскі сярэбраны пацір

У Калужскім абласным краязнаўчым музеі захоўваецца выкананая з серабра пасудзіна, якая служыла паціраm (іл. 39; серабро, чаканка, гравіроўка, пазалота, 22,5×Д. 9,8×Д. 13,8). У 1922 г. яна разам з іншымі прадметамі была перададзена ў музей з Троіцкага кафедральнага сабора ў Калузе. Аднак укладны надпіс на чашы сведчыць аб прызначэнні вырабу не для гэтага храма, а для Бароўскага Пафнуцьева манастыра. Між тым сярод каштоўнасцей рызніцы апошняга гэты пацір не ўпамінаецца [1]. Калі пацір трапіў у Калугу, пакуль што ўстанавіць не ўдалося. Паспрабуем высветліць паходжанне і лёс гэтага прадмета да таго часу, як на ім з'явіўся данатарскі надпіс рускага купца. У музейных інвентарах чаша паціра аднесена да XVII ст., а «аправа» лічыцца пазнейшым дадаткам. Аднак, думаецца, усе часткі гэтага вырабу выкананы адначасова і толькі гравіраваныя адлюстраванні, а таксама ўкладны надпіс дададзены пасля таго, як прадмет пабываў у руках Мірона Іванова.

Пацір звычайна складаецца з гладкай чашы, ніжняя частка якой пакрыта чаканным кошыкам, стаяна яйкападобнай формы на нізкай балясіне і шырокага круглага паддона. Форма паціра незвычайная для рускага літургічнага посуду, як і дэкор у стылі барока. У такім варыянце яны больш уласцівы творам сярэднееўрапейскіх майстроў. Форму і дэкор разглядаемага паціра характарызуюць шырокія, крута выгнутыя лісты кошыка, пластычная апрацоўка сярэдняй часткі і, нарэшце, нізкі сплошчаны рэльеф пышных узораў, якія мякка і размерана апаясваюць валікі паддона, дакранаючыся верхавінамі буйных трылісніkaў асновы стаяна. Пазалота пакрывае не ўсю паверхню вырабу, асобныя ўчасткі пакінуты ў матэрыяле, і гэта ўносіць дадатковы акцэнт у дэкор і фактуру металічнага вырабу, якія вельмі тонка адчуваў майстар. Разам з тым у спалучэнні аб'ёмаў адчуваецца нейкая незавершанасць: пацір здаецца механічна зрэзаным зверху. Можа, чаша паціра была злучана з такой прыгожай асновай пазней? Але чаму яе берагі не гладкія ці адагнутыя, а маюць рубчык, які больш да месца пры існаванні накрыўкі? Пацір жа, як вядома, накрыўкі не мае.

Калі б выраб меў прабірнае кляймо, то пытанне пра месца вырабу гэтага прадмета вырашалася б проста і дакладна. Паціры падобнай формы, не тыповыя для вырабаў рускіх срэбнікаў, сустракаюцца ў тарэўтыцы XVII ст. розных еўрапейскіх краін: Польшчы (Кракаў), Славакіі, зрэдку на Украіне [2]. Але найбольш блізкія аналагі знаходзім у тарэўтыцы Беларусі. Калужскі помнік сярэбранай справы (Бароўскі пацір) мае шмат агульных рыс з сярэбраным пазалочаным паціраm з Петрапаўлаўскай царквы ў Ружанах (Брэсцкая вобл.) [3]. Гэты выраб таксама не мае клеймаў, аднак ёсць на ім польскі ўкладны надпіс з датай 1666 г. Ружанскі пацір больш стройных прапорцый, але з больш масіўнай яйкападобнай сярэдняй часткай стаяна, упрыгожанай такімі ж рэльефнымі расліннымі ўзорамі і галоўкамі херувімаў. Кошык трактаваны ў выглядзе тонкіх разгорнутых лісцяў, якія закрываюць больш палавіны паверхні чашы. Ні Ружанскі, ні Бароўскі паціры не маюць надпісаў літургічнага зместу, тыповых для



39. Бароўскі сярэбраны пацір. Другая чвэрць XVII ст. Калужскі абласны краязнаўчы музей

рускіх помнікаў. На Украіне і ў Беларусі літургічны тэкст на чашах не гравіравалі. Адзначаны намі рубчык у верхняй частцы чашы Бароўскага паціра і яго прызначэнне дапамагае зразумець датаваная 1615 г. пушка з царквы Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра ў Полацку з падобнай сярэдняй часткай стаяна, ажурным кошыкам і накрыўкай[4]. Такім чынам, наўрад ці можна сумнявацца, што Бароўскі паціp па свайму першапачатковаму прызначэнню такі ж цыборыум, як і пушка з Полацка. Бароўскі паціp — выраб беларускага ювеліра. Улічваючы суадносіны яго стылявых рыс з датаванымі ўзорамі, варта лічыць гэты помнік выробленым хутчэй за ўсё ў другой чвэрці XVII ст. Ён займае прамежкавае месца паміж пушкай з Полацка і паціpам з Ружан.

Калі гэта пасудзіна апынулася ў Расіі, новы набожна настроены ўладальнік выкарыстаў яе ў якасці паціра. А для таго, каб надаць вырабу лепшы выгляд, ён распарадзіўся выгравіраваць у ківотах з трохлопасцевымі завяршэннямі паясны трохфігурны Дэісус, а на паверхні чашы, якая засталася свабоднай,— укладны двухрадковы надпіс паўуставам з элементамі скарапісу наступнага зместу: «Сей сосуд прпбдного Поонутия боровского чюдотворца приложил Мирон Иванава сна соболного ряду торговії человѣкъ». Надпіс зроблены неахайна ў адрозненне ад даволі старанна (хоць і сухавата) выкананага Дэісуса, які стылем нагадвае гравюры маскоўскіх друкаваных кніг сярэдзіны XVII ст.[5] Эпіграфічныя прыкметы ўкладнога надпісу ўказваюць на той жа час. На падставе гэтага можна меркаваць, што пераробка пушкі ў паціp адбылася не раней сярэдзіны 1650-х і не пазней пачатку 1660-х гг.

Наўрад ці можна з упэўненасцю сказаць, як уладальнікам разглядаемага вырабу беларускіх злотнікаў стаў «сабалёвага раду гандлёвы чалавек», аднак можна меркаваць, што гэта ваенны трафей. У ходзе руска-польскай вайны ў 1654—1667 гг. нямала мастацкіх твораў, і перш за ўсё металапластыкі, было вывезена з Беларусі ў Расію. Наўгародскія дваране і «дзеці баярскія» ў сваёй чалабітнай сцвярджаюць, што «самі ваяводы ў набожных хрысціянскіх цэрквах посуд, у касцёлах, па мястэчках, у панскіх мясцовасцях, у мяшчанскіх дварах усялякую казну грабілі, званы, коней, карэты, арганы бралі і, пацяжэўшы ад здабычы, ішлі пад Брэст вельмі марудна»[6]. Сярод укладаў Б. М. Хітраво ў Троіцкім Люцікавым манастыры знаходзіўся звон, адліты ў 1639 г. для царквы ў Маладзечне, другі падобны звон, таксама вывезены з Беларусі, той жа ўкладчык аддаў у калужскі жаночы Аляксееўскі манастыр[7]. Можна было б прывесці і іншыя прыклады падобных перамяшчэнняў. Але яны, на жаль, не раскрываюць прычыны, якія абумовілі ўклад Мірона Іванова ў Бароўскі манастыр.

Як бы там ні было, але твор беларускай тарэўтыкі, перажыўшы перамяшчэнні і пераробкі, уцалеў і знайшоў вартае месца ў музейнай экспазіцыі побач з помнікамі, якія былі створаны рукамі іншых майстроў.

[1] Архим. Леонид. Историко-археологическое и статистическое описание Боровского Пафнутьева монастыря. Калуга, 1894. 2-е изд.
[2] Katalog zabytków sztuki w Polsce. Warszawa, 1971. T. 4. Cz. 2. Fig. 756, 759, 766—773; Toranová E. Zlatnictvo na Slovensku. Bratislava, 1975. Obr. 47. Katalog N 32—34; Історія Української РСР. Київ, 1979. Т. 1. Кн. 2. Табл. перед с. 305 (образец серебряного дела первой половины XVII в.). У цэлым гэты тып паціра не характэрны для тарэўтыкі Украіны (Петренко М. З. Українська золотарство XVI—XVIII стст. Київ, 1970).

[3] Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стст. / Аўтар уступ. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая: Мн., 1984. Іл. 49.
[4] Там жа. Іл. 17.
[5] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. Рис. 72—78.
[6] Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1961. Кн. 5. С. 645.
[7] Извеков М. С. Перемышльский Троицкий Лютиков монастырь, его святыни и древности // Калужская старина. 1902. Т. 2. Кн. 1. С. 28—29.

Н. А. В'юева

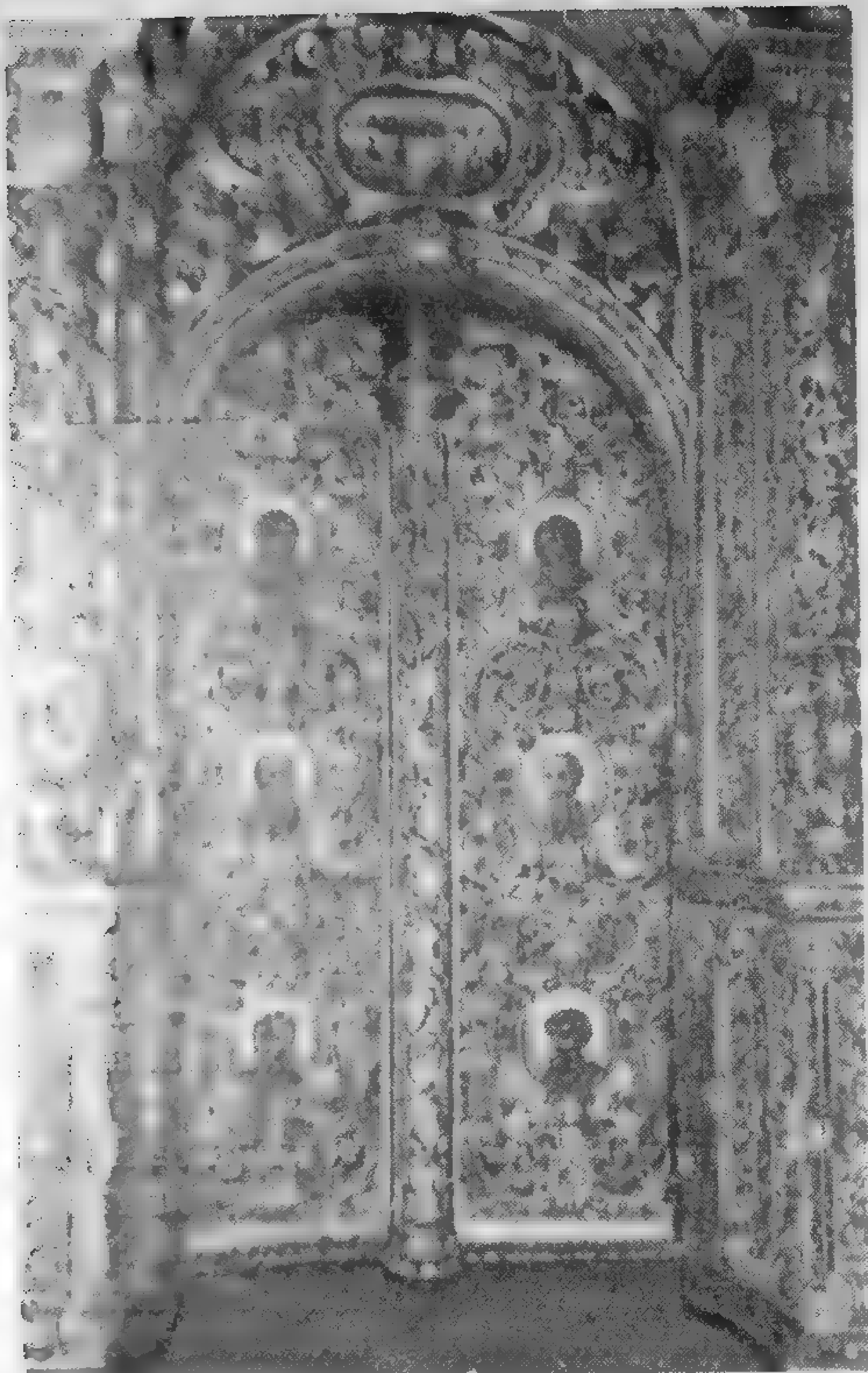
Беларускі разьбяр Клім Міхайлаў — жалаваны майстар Аружэйнай палаты

Імя Кліма Міхайлава, выдатнага разьбяра па дрэву, які працаваў у Маскве ў другой палавіне XVII ст., вядома нам больш па літаратурных і архіўных матэрыялах, чым па яго работах, што захаваліся да нашага часу. Вядома, што быў ён выхадцам з Беларусі, ураджэнцам г. Шклова, адкуль яго прывёз у Маскву князь Г. С. Куракін у 1657 ці 1658 г. Майстэрства яго ў той час характарызавалася такім чынам: «...делает резное дело под золото, да столярное дело». З 1659 па 1667 г. Клім Міхайлаў працуе ў патрыярха Нікана ў Новым Іерусаліме, а ў 1667—1668 гг. у царскім сяле Каломенскае для палаца Аляксея Міхайлавіча робіць разьбяныя драўляныя ўпрыгожанні і арнаменты [1]. Архіўныя дакументы сведчаць таксама аб тым, што з 1680 па 1682 г. Клім Міхайлаў «с товарищи» ўдзельнічаў у рабоце над іканастасам царквы Пакровы багародзіцы і царквы царэвіча Іаасафа ў сяле Ізмайлава [2]. Апрача яго над іканастасам Пакроўскага сабора працаваў яшчэ адзін беларускі майстар — Сцяпан Зіноўеў, які рабіў «ко святым иконам иконостаса деревянные резные киоты и столбы» [3]. У 1683—1685 гг. па жаданні царэўны Соф'і ў Смаленскім саборы быў устаноўлены новы шасціярусны дванаццаціметровы іканастас; адным з выканаўцаў яго разьбы быў Клім Міхайлаў. Ён стаяў на чале брыгады, у якой было каля 50 «жалованных» і «кормовых» майстроў разьбяной і цяслярскай справы, сярод іх: Гарасім Акулаў, Восіп Андрэеў, Іван Фядотаў, Андрэй Фёдараў, якія рабілі «столбы и цыроти резные да киоты с дорожниками флемованные и всякие верховые дела» [4]. Лічылася, што іканастас Смаленскага сабора — адзіны помнік работы Кліма Міхайлава, які захаваўся да нашых дзён.

Аднак у сувязі з рэстаўрацыйнымі работамі 1982—1983 гг. ва Уваскрэсенскай царкве Вялікага Крамлёўскага палаца аўтару артыкула давялося звярнуцца да архіўных дакументаў для ўдакладнення атрыбуцыі цудоўнага разьбянога іканастаса гэтай царквы.

У 1678—1682 гг. у Церамных цэрквах Крамлёўскага палаца па ўказу цара Фёдара Аляксеевіча пачалася вялікая перабудова, якая закранула і царкву прападобнай пакутніцы Еўдакіі, што была пабудавана яшчэ ў 1627 г. Інтэр'ер яе быў поўнасцю зменены, скляпенні нанава распісаны, зроблены драўляныя разьбяныя хоры і новы пяціярусны іканастас (іл. 40, 41).

У літаратуры, якая датычыць перабудовы і ўпрыгожання Церамных цэркваў Крамлёўскага палаца, падаюцца звесткі, што «ставочного дела мастера Сенька да Левка Ивановы,



40. *Царская брама з царквы Уваскрэсення Хрыстова (св. Еўдакіі)*

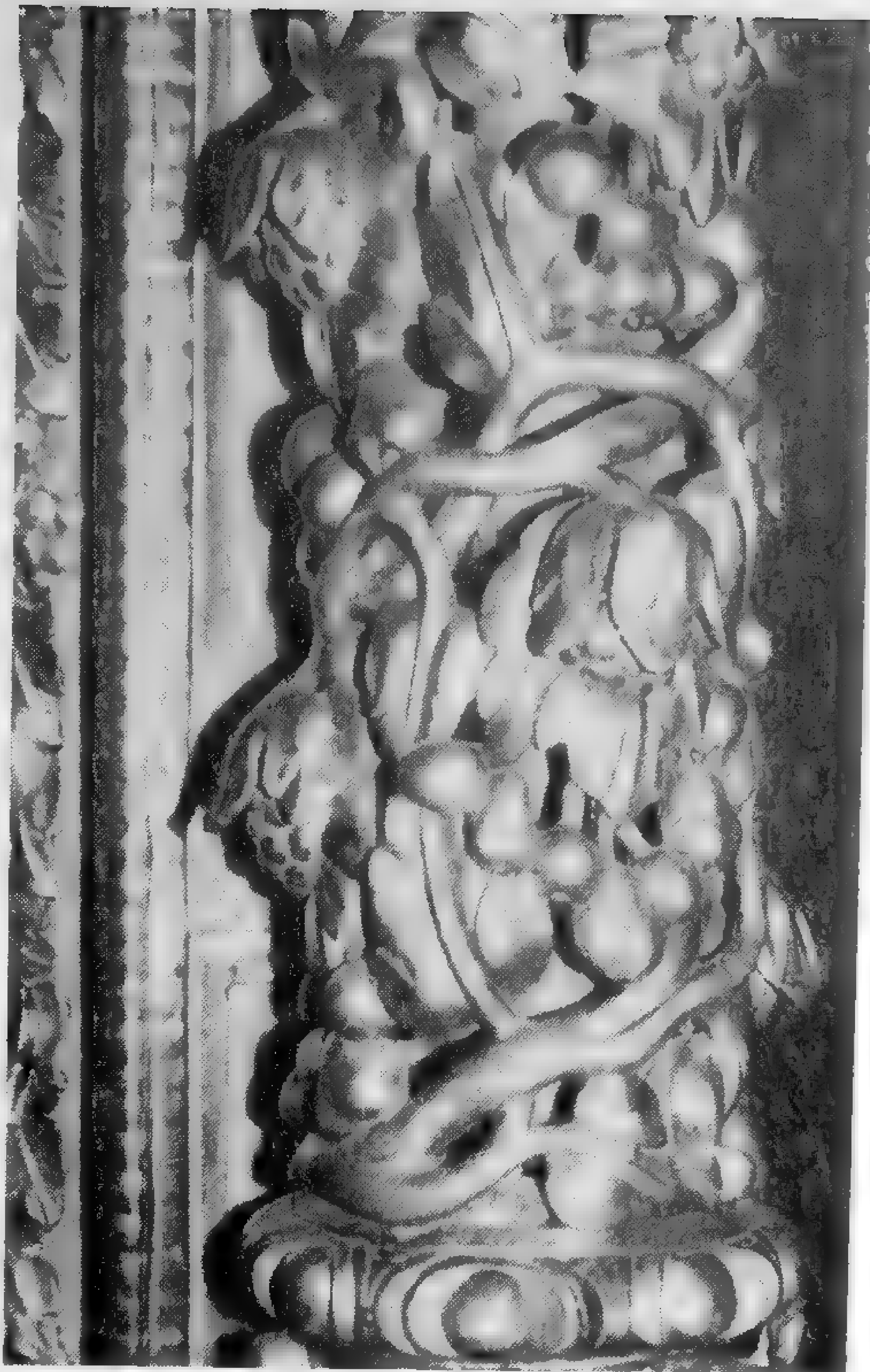
Андрюшка да Прошка Федоровы и Митька Герасимов стали делать в Евдокиинской церкви деревянный резной иконостас» [5]. На падставе вывучэння архіўных матэрыялаў ЦДАСА намі быў удакладнены гэты тэкст: «по указу великого государя по челобитной приказу ставочного и станочного дела мастерам Сеньке да Левке Ивановым, Андрюшке Епифанову, Прошке Федорову, Митьке Герасимову всего пяти человек государево жалование поденного денежного корму против прежнего дать сентября 1 число марта по 15 число нынешнего 186 года... делали они на дворе боярина Никиты Ивановича Романова в Евдокиинскую церковь, что у него великого государя вверху вновь иконостас деревянный резной и иные всякие верховые дела ларцы, сундуки, шкатулы, погребцы» [6]. З тэксту відаць, што, па-першае, майстры, якія працавалі над іканастасам, былі токарамі і цеслярамі і іх мэтай было зрабіць каркас іканастаса і падрыхтаваць матэрыял для работы больш кваліфікаваных майстроў і, па-другое, што працавалі яны з верасня да сакавіка 186 (1678) г. А ў маі 1678 г. з'яўляецца новы ўказ цара Фёдара Аляксеевіча: «дать своего государева жалования в мастерские палаты резного деревянного дела мастерам иноземцам Афанасию (у далейшым ва ўсіх справах яго называюць Андрэем.— *Н. В.*) Федорову, Ивану Филипову... Климу Михайлову с товарищи семи человек... по указу его великого государя делают они в церковь преподобномученицы Евдокии, что у него великого государя на сенях иконостас резной» [7].

Так, упершыню ўпамінаецца імя беларускага разьбяра Кліма Міхайлава ў сувязі са стварэннем унікальнага іканастаса Еўдакіінскай царквы. Мы ведалі пра яго работы ў Новым Іерусаліме, у Каломенскім палацы, царскім сяле Ізмайлава, ён кіраваў работамі ў Смаленскім саборы Новадзявочага манастыра. Ва ўсіх вядомых працах побач з іменем Кліма Міхайлава называюцца імёны беларускіх і рускіх майстроў Гарасіма Акулава, Восіпа Андрэева, Прохара Грыгор'ева, Яўціхія Сямёнава і «иноземцев» Івана Філіпава і Андрэя Фёдарава. Верагодна, яны былі сярод «товарищи» Кліма Міхайлава і прымалі ўдзел у стварэнні іканастаса Еўдакіінскай царквы. Ва ўсякім выпадку два «іншаземцы» Іван Філіпаў і Андрэй Фёдараў названы ў царскім указе сярод

аўтараў іканастаса. У чэрвені 1678 г. «гасударава жалаванне» выдаецца пазалотнікам Паўлаву «с товарищи 11 человек» [8]. Хто з майстроў выконваў разьбянoe «Укрыжаванне з прадстаячымі», невядома, але безумоўна гэта работа замежнага майстра, бо работы рускіх майстроў гэтага перыяду вельмі адрозніваюцца і стылем і тэхнікай разьбы. Серабрыў, размалёўваў і аліфіў скульптуру Іван Салтанаў; іменна яму былі перададзены матэрыялы — 100 лістоў сусальнага серабра, фарба, гульфарба, аліфа: «а по указу великого государя серебрил он Иван тем серебром по той гульфарбе и олифою олифил Распятие Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа деревянное резное. Да образ Пресвятые Богородицы, да образ Иоанна Богослова в церковь Преподобномученицы Евдокии, что у него великого государя вверху» [9].

У Прыхода-расходных кнігах майстэрні Аружэйнай палаты на працягу 1678—1680 гг. пастаянна фіксаваліся работы, што вяліся ў Еўдакіінскай царкве. Вядучыя царскія іканапісцы і жывапісцы Фёдар Зубаў, Фёдар Мацвееў (Нянін), Васіль Пазнанскі, Іван Салтанаў і іншыя пісалі абразы для новага іканастаса і для хораў, распісвалі сцены і скляпенні царквы [10]. У пачатку 1681 г. (да рэформы Пятра I новы год у Расіі пачынаўся з 1 верасня) усе работы ў Еўдакіінскай царкве былі завершаны, і 15 снежня яна была асвячона ў імя Уваскрэсення Хрыстова [11].

Мяркуючы па архіўных дакументах, у 1670—1680 гг. Клім Міхайлаў быў вядучым майстрам Аружэйнай палаты. Яго імя называецца першым сярод майстроў разьбяной драўлянай справы, і аклад яго самы высокі — 110 руб.[12] Прычым у 1677—1678 гг. за многія работы «учинено ... к прежнему окладу против его братии мастеру Климу Михайлову 10 рублей» [13]. Калі параўнаць аклады вядучых іканапісцаў Аружэйнай палаты, то Сіман Ушакоў, кіраўнік іканапіснай палаты, атрымліваў 167 руб., Фёдар Зубаў — 118, астатнія жалаваныя іканапісцы — па 110 руб., г. зн. аклад разьбяра Кліма Міхайлава быў роўны акладам вядучых майстроў іканапіснай справы.



41. Фрагмент разьбы іканастаса царквы Уваскрэсення Хрыстова (св. Еўдакіі)

З 1657 г. амаль 30 гадоў працаваў у Маскоўскай дзяржаве па патрыяршых і царскіх заказах разьбяр па дрэву беларус Клім Міхайлаў. Не ўсе яго работы дайшлі да нашых дзён, але і па тых, што захаваліся, можна гава-

6. Зак. 688

рыць аб творчым уплыве беларускіх майстроў, якія працавалі ў Маскоўскай дзяржаве ў XVII ст., на фарміраванне новага пераходнага стылю, у якім сярэдневяковая аснова пступова трансфармавалася, усё больш адыходзячы ад старых канонаў і набліжаючыся да новага еўрапейскага мастацтва.

Характэрнае для сярэдзіны XVII ст. пашырэнне культурных і палітычных сувязей Расіі з заходнімі краінамі спрыяла шырокаму асваенню рускімі майстрамі рэнесансных і барочных форм, якія атрымалі на рускай глебе своеасаблівую трактоўку. Для рускага мастацтва другой палавіны XVII ст. з характэрнай для таго часу павышанай цікавасцю да пластыкі, дэкаратыўнага арнаменту, імкненнем да рытмічнага ўзбагачэння кампазіцыі іканастас Еўдакіінскай царквы быў перыядам засваення і пераасэнсавання заходняга барочнага мастацтва праз работы пасрэднікаў — беларусаў.

Іканастас Уваскрэсенскай царквы з яго цудоўнай карункавай разьбой сведчыць, што майстры, якія яго стварылі, тонка адчувалі пластычныя магчымасці матэрыялу і здолелі гэта паказаць. Гэты іканастас можна назваць «паэмай вінаграднай лазе» — сімвалу хрысціянства. Амаль усе дэкаратыўныя элементы — картушы, накладныя ліштвы, шырынкі і асабліва калонкі — апавіты вінаграднай лазой з гронкамі і лісцямі. Асабліага майстэрства дасягнулі разьбяры ва ўпрыгожанні аб'ёмных ажурных калон, якія выкананы з цэлага ствала дрэва, упрыгожаны скразным арнаментам з лазы, што пераплятаецца з багатым наборам пладоў — яблыкаў, ігруш, гранатаў. Многія канструкцыйныя і дэкаратыўныя элементы: паглыбленыя арачныя праёмы цэнтральных абразоў, гладка прафіляваныя рамы, моцна выступаючыя карнізы, упрыгожаныя дарожнікам, разнастайныя валюты, завіткі, дэкаратыўныя разеткі — нагадваюць разьбу іканастаса Смаленскага сабора Маскоўскага Новадзявочага манастыра. Аб падобнай разьбе пісаў М. А. Ільін: «Хоць некаторыя з матываў, якія выкарыстоўвалі майстры-беларусы, сустракаліся раней у рускім мастацтве, але ніколі яшчэ з такой жывасцю і веданнем прыроды не выконваліся ў разьбе кветкі, садавіна, травы. Галоўным змяненнем, якое ўнеслі беларускія майстры, было шырокае выкарыстанне шматлікіх калон, пакрытых ажурнай разьбой»[14]. Такую гарэльефную ажурную разьбу, што распаўсюдзілася ў рускім мастацтве ў другой палавіне XVII ст., называлі «беларускай скразной разьбой».

Барочная канструкцыйная і дэкаратыўная будова іканастаса была безумоўна новай, і патрэбны быў час, каб ацаніць і асэнсаваць гэту новую з'яву ў рускім мастацтве XVII ст. Нават у XX ст. не ўсе даследчыкі адчувалі прыгажосць падобнай разьбы і разумелі яе мастацкі стыль. Так, у сваім даследаванні пра іканастас Смаленскага сабора Д. К. Транёў пісаў: «Цела сучаснага іканастаса з упрыгожаннем з пазалочанай разьбы ў стылі ракако, напэўна, не старэйшае за сярэдзіну XVIII ст. Гэтыя яго ўпрыгожанні зусім чужыя праваслаўнаму старажытнаму характару цудоўных яго абразоў»[15]. Галоўнай асаблівасцю іканастаса Уваскрэсенскай царквы была яго канструкцыйная архітэктурная трактоўка. Кампазіцыя іканастаса з падкрэсленай цэнтральнай воссю, з разарваным франтонам, з паглыбленымі арачнымі праёмамі ў многім нагадвае фасад барочнага храма з дакладным дзяленнем на ярусы і фланкіруючымі вежачкамі. Дрэва, па сваёй прыродзе будаўнічы матэрыял, актыўна прыняло на сябе і дэкаратыўную функцыю: драўляныя калонкі, капі-

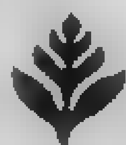
тэлі, кранштэйны, карнізы, аркады, парталы арганічна ўключаліся ў архітэктоніку іканастаса.

Незвычайным было і колеравае вырашэнне іканастаса Уваскрэсенскай царквы. На бірузова-блакітным фоне, амаль поўнасцю запаўняючы яго, размешчаны накладныя разьбяныя ажурныя дэталі: пазалочаныя, пасярэбраныя, пакрытыя каляровымі лакамі (па золату — чырвоным, па серабру — зялёным). Зіхаценне і перламутравы бляск каляровых лакаў нагадваюць аб кафляных іканастасах Уваскрэсенскага сабора Новага Іерусаліма. Тут мы бачым прыклад незвычайнай узаемасувязі ў дэкаратыўным мастацтве. Арнаментальнае багацце драўлянай разьбы ўплывае на выкананне кафляных іканастасаў, а іх спецыфічная афарбоўка каляровымі эмалямі ў сваю чаргу ўзбагаціла паліхромію драўлянага разьбянога іканастаса.

Нельга сказаць, што іканастас Уваскрэсенскай царквы Крамлёўскага палаца быў першым і адзіным, у якім рэльефная разьба спалучаецца з паліхроміяй. Роля жывапісу часцей за ўсё зводзілася да фонавай расфарбоўкі, своеасаблівай каляровай падкладкі для пазалочаных разьбяных дэталей. Тут жа намеціўся прынцыпова новы падыход: жывапісны слой, накладзены на залатую ці сярэбраную аснову, нагадвае бляск каляровых эмалей. Нідзе яшчэ ў такім аб'ёме і адзінстве не выкарыстоўваліся пластычнае і колеравае вырашэнні. Іканастас Уваскрэсенскай царквы, выкананы з вялікім майстэрствам, уражвае насычанасцю дэкаратыўнага ўбрання, багаццем і прыгажосцю арнаментальных форм.

Архіўныя матэрыялы дазволілі нам назваць імёны стваральнікаў разьбянога іканастаса Уваскрэсенскай царквы Крамлёўскага палаца, і зараз гэта работа можа па праву заняць сваё месца не толькі сярод твораў цудоўнага разьбяра Кліма Міхайлава, але і сярод выдатных помнікаў рускага дэкаратыўнага мастацтва.

[1] История русского искусства. М., 1959. Т. 4. С. 308; Овсянников Ю. Новодевичий монастырь. М., 1968. С. 139; Гра М., Жиромский Б. Коломенское. М., 1971. С. 145.
[2] ЦДАСА, ф. 396, воп. 2, кн. 960, л. 316, 336—354.
[3] Там жа, л. 559.
[4] Овсянников Ю. Новодевичий монастырь. С. 37, 139.
[5] Извеков Н. Д. Церкви во имя Воскресения Христова и Воздвижения Честного Креста Господня в Большом Кремлевском дворце. М., 1912. С. 5—6.
[6] ЦДАСА, ф. 396, воп. 2, кн. 959, л. 268, адв. 269, 287, адв. 268.
[7] Там жа, воп. 1, ч. 12, спр. 173336, л. 1.
[8] Там жа, спр. 17363, л. 1.
[9] Там жа, воп. 2, л. 424.
[10] Там жа, л. 380—389, 495, 527—558; кн. 960, л. 534—535.
[11] Извеков Н. Д. Церкви во имя Воскресения Христова... С. 3, 9.
[12] ЦДАСА, ф. 396, воп. 2, кн. 958, л. 115; кн. 959, л. 95—96; кн. 960, л. 189—190; кн. 962, л. 166.
[13] Там жа, кн. 958, л. 118.
[14] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. С. 33.
[15] Тренев Д. К. Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря. М., 1902. С. 51—52.



В. Я. Фадзеева

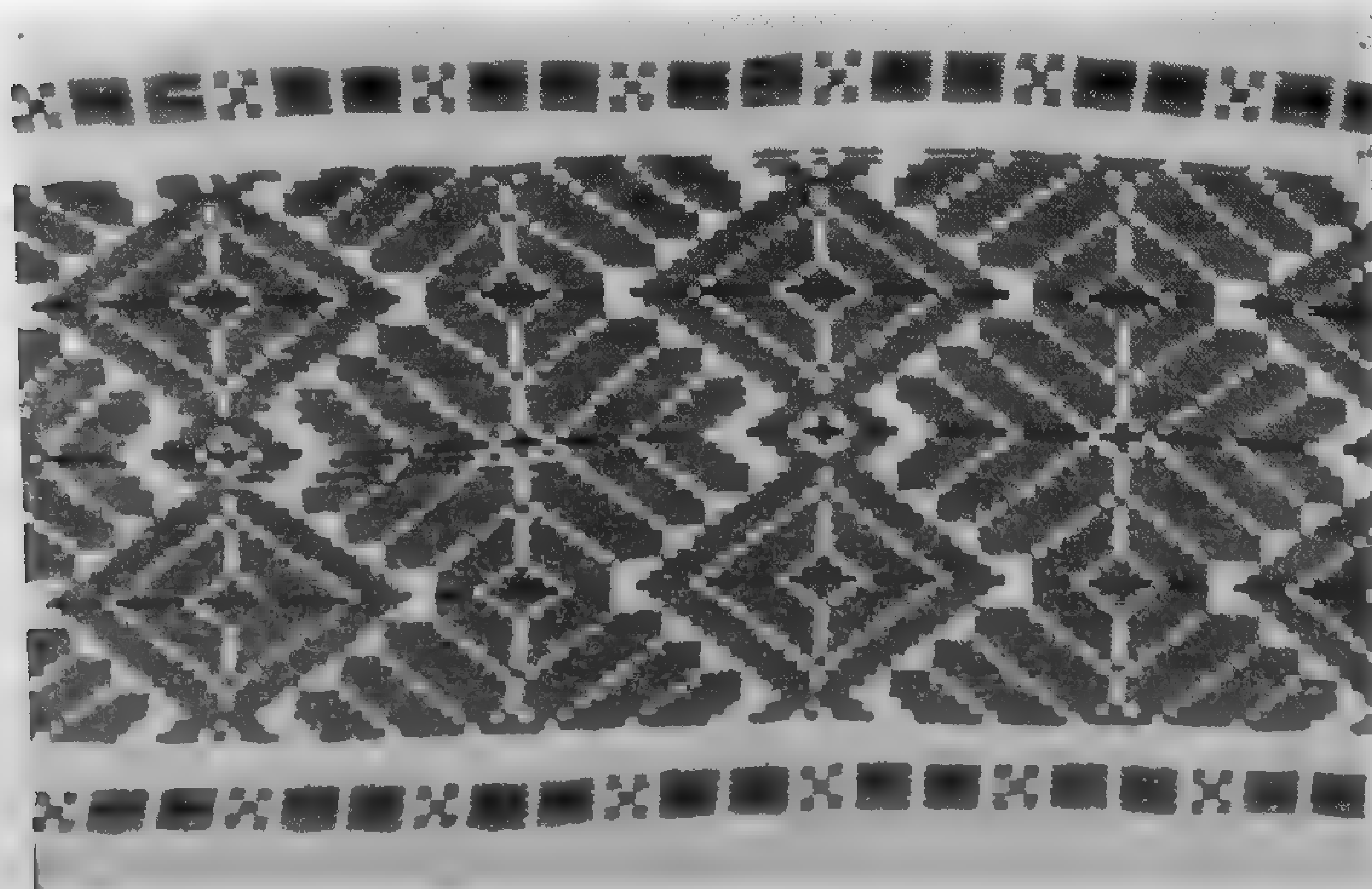
Народныя тканіны Тураўшчыны

Артыкул прысвечаны народным арнаментальным тканінам Тураўшчыны — аднаго з самабытных этнаграфічных куткоў прыпяцкага Палесся. Тэрытарыяльна арэал ахоплівае паўднёвую зону Жыткавіцкага і сумежную з ёю паўднёва-заходнюю частку Лельчыцкага раёнаў Гомельскай вобласці. У аснову артыкула пакладзены палявы матэрыял, сабраны аўтарам у экспедыцыйных паездках ІМЭФ АН БССР на Палессе летам 1985 г.[1]

Само паняцце «тканіны» ўяўляецца даволі ёмістым і ў шырокім сэнсе падразумявае як тканіны народнага касцюма, так і рэчы бытавога ўжытку, упрыгожвання жыллёвага інтэр'ера.

Першае знаёмства з традыцыйнымі тканінамі разглядаемай мясцовасці ўражвае багаццем арнаментальных форм і разнастайнасцю тэхнічных прыёмаў. Тут захоўваецца яшчэ строгая стрыманасць традыцыйных геаметрычных узораў, хоць у сучасным быце перавага аддаецца пышнаму раслiннаму дэкору. Тураўшчына дае таксама яркі прыклад ужывання разнастайных па каларыце ўзораў. Так, этнаграфічныя калекцыі Тураўскага раённага гісторыка-краязнаўчага, Гомельскага абласнога краязнаўчага музеяў багатыя на вышываныя помнікі ў чырвона-чорнай колеравай гаме, нярэдка сустракаюцца ўзоры старажытнага манахромнага чырвонага, белага шыцця. У той жа час экспедыцыйныя матэрыялы апошніх гадоў змяшчаюць шматлікія звесткі аб распаўсюджванні сярод мясцовага насельніцтва вышыванай і тканай паліхроміі.

Для разумення шляхоў развіцця мастацкіх асаблівасцей народных тканін Тураўшчыны можна вылучыць арнаментальны комплекс, які належыць да найбольш ранняга хоаналагічнага перыяду — да другой палавіны XIX ст. Падсумоўваючы звесткі аб традыцыйных для дадзенага арэала спосабах аздаблення тканін, можна канстатаваць наступнае. Для ўпры-



42. Фрагмент жаночай сарочкі. Пачатак XX ст. г. Тураў. Раённы гісторыка-краязнаўчы музей

гожвання «ўціральнікаў» (ручнікоў утылітарнага прызначэння), «настольніц», а таксама будзённага адзення з даўніх часоў ужывалася ўзорнае «натыканне» («затыканне») — двухнітовае тканне ў выглядзе гладкіх палос, якія ўтвораны ўточнымі пракідкамі чырвоным «горынем». Інакш аздаблялі святочна-абрадавае адзенне. Як і ўсюды на Палессі, яго арнаментавалі складанымі геаметрычнымі ўзорамі. Асаблівая ўвага звярталася на ўпрыгожванне жаночых, а таксама мужчынскіх кашуль, галаўных убораў, фартухоў, прычым традыцыйным і пераважным тэхнічным прыёмам з'яўлялася тут «нашыванне». Было вядома і бранае ткацтва («пераборы», «перабіранне»), аднак, па звестках інфарматараў, яно атрымала шырокае распаўсюджанне толькі на працягу XIX ст.

Лакальныя асаблівасці народнай вышыўкі Тураўшчыны з найбольшай яркасцю прасочваюцца на жаночых кашулях. Мастацкае афармленне, нягледзячы на варыянтнасць арнаментальных узораў, мела ўстойлівыя прыкметы, якія дазваляюць дакладна вызначыць прыналежнасць іх да гэтай мясцовасці. Спецыфіка кашуль у аздабленні палікоў — «наплечнікаў» і рукавоў дзвюма выразна акрэсленымі шырокімі ўзорнымі паласамі. Характэрна аздабленне падола шырокай кругавой аблямоўкай пры абавязковай наяўнасці злучальнай белай «расшэўкі». Традыцыйны геаметрычны арнамент адрозніваецца нескладанымі па малюнку, але буйнымі матывамі, сярод якіх асобае месца займала васьмі- і шматпялёсткавая разетка (іл. 42). Гэта ўзмацняла дэкаратыўнасць кампазіцый і стварала адчуванне манументальнасці і ўрачыстай святочнасці ўзораў.

Па тэхнічных прыёмах і каларыце вылучаюцца дзве групы. Першая ўключае кашулі з развітой геаметрычнай арнаментыкай, якая выканана баваўнянымі чырвонымі ніткамі ў тэхніцы «завалакання» — адным са старажытных агульнаславянскіх прыёмаў нашывання па ліку нітак тканіны *. Другую групу складаюць кашулі з «сакаленнем» — ажурным геаметрычным шыццём белым па беламу. Наяўнасць гэтых дзвюх груп, устойлівасць іх бытавання аж да пачатку XX ст.



43. Традыцыйнае жаночае адзенне. Пачатак XX ст. в. Тонеж Лельчыцкага р-на Гомельскай вобл.

* У спецыяльнай літаратуры данае шво звычайна абазначаюць тэрмінам «набор».



44. Фрагмент мужчынскай кашулі. Канец XIX — пачатак XX ст. г. Тураў. Раённы гісторыка-краязнаўчы музей

нельга растлумачыць толькі эстэтычнымі меркаваннямі. Упрыгожванне прадметаў жаночага адзення белым нашываннем прасочваецца і ў іншых рэгіёнах і таму дазваляе лічыць гэту з'яву глыбока традыцыйнай. Яе семантыка можа быць часткова расшыфравана наступнымі фактамі. Як сведчаць матэрыялы нашых палявых даследаванняў, сярод насельніцтва некаторых вёсак гомельскага Падняпроўя захавалася яснае ўяўленне аб тым, што асаблівасці арнаментаванага адзення да нядаўняга часу служылі прыкметай узроставай дыферэнцыяцыі. У в. Нянглюбка Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці, напрыклад, бытавалі кашулі з вышыўкай чырвонай «забалаццю» і кашулі «белявыя» з ажурным шыццём белай «бавэлнай» ці льнянымі адбеленымі ніткамі. Першыя ўпрыгожваліся ромба-геаметрычным арнаментам, прызначаліся для дзяўчат, жанчын маладога і сярэдняга ўзросту. Другія насілі пажылыя жанчыны, іх дарылі свякрусе, выкарыстоўваліся яны і ў якасці абрадавай вянчальнай кашулі, а таксама смяротнага адзення [2]. Цікава, што ў калекцыі Дзяржаўнага музея этнаграфіі народаў СССР (г. Ленінград) захоўваецца жаночая кашуля з Гомельскага павета, якая багата аздоблена вышыўкай белымі льнянымі ніткамі. Геаметрычны арнамент выкананы гладдзю і «выразамі». Кашуля з'яўлялася пахавальнай [3].

Іншыя рэчы жаночага арнаментаванага адзення Тураўшчыны разглядаемага перыяду амаль поўнасцю зніклі. У той жа час ёсць бясспрэчныя сведчанні аб бытаванні на Тураўшчыне ў мінулым нашытых фартухоў, галаўных убораў. Так, намітка — неабходны атрыбут будзённага і святочнага касцюма — мела «завалаканае чола» — расшыты налобнік і «завалаканыя канцы» з рознымі па шырыні і ўзору геаметрычнымі палосамі. Ад наміткі адрознівалі дэкарыраванае ўзорным тканнём «завівала» — галаўны ўбор вясельна-абрадавага прызначэння.

У цэлым параўнальна-этнаграфічная характарыстыка асноўных прыкмет мастацкага афармлення народных тканін дазваляе зрабіць вывад аб уваходжанні арэала ў адзіную палескую зону. Аднак гэта не выключае, што на Тураўшчыне ў канцы XIX ст. сфарміраваліся яркія лакальныя асаблівасці, якія захоўвалі агульныя рысы традыцыйнай арнаментальнай культуры як Заходняга, так і Усходняга Палесся.

На рубяжы XIX—XX стст. у беларускіх народных тканінах прыкметна ўзмацняюцца дэкаратыўныя элементы. На Тураўшчыне змяненні закранулі ўсе бакі арнаментальнага комплексу:

тэхнічныя прыёмы, каларыт, матэрыял, асартымент матываў, форму саміх прадметаў. Традыцыйныя віды старажытнага палескага манахромнага нашывання саступаюць месца двухколерным вышыўкам крыжыкам чырвоным і чорным «горынем», усё больш распаўсюджваецца бранае ткацтва У штодзённы быт вёскі пранікаюць фабрычныя бавоўняныя тканіны, якія становяцца прэстыжным матэрыялам для



45. Святочны касцюм. 70-я гады XX ст. в. Тонеж Лельчыцкага р-на Гомельскай вобл.

вырабу святочнага адзення, а таксама прадметаў убрання жылля. Большую папулярнасць набывае раслінны дэкор, што адпавядае патрабаванням часу.

Арнаментыка Тураўшчыны канца XIX — першых дзесяцігоддзяў XX ст. дае цікавы і яркі прыклад спалучэння на плоскасці аднаго прадмета геаметрычных і раслінных кампазіцый, якія не толькі не парушаюць цэласнае ўспрыманне ўзору, а, наадварот, падпарадкаваны выяўленню пэўнага мастацкага стылю. Яго фармальныя адзнакі канцэнтруе так званая «перкалюха», «перкалеўка» — святочная кашуля са «станам» з бавоўнянага «перкалю» і «постаўкай» з ільнянога палатна. Адпаведна матэрыялу ніжнюю частку постаўкі ўпрыгожвалі традыцыйнымі геаметрычнымі кампазіцыямі, а стан — раслліннымі ўзорамі. Размяшчэнне ўпрыгожванняў, як і ў мінулым, нарматыўнае: на рукавах, наплечніках, манжэтах-«чохлах», падоле * (іл. 43). У той жа час на кашулях такога тыпу выразна выяўляецца характэрная кампазіцыйная ўраўнаважанасць арнаментальна-колеравых плям, якія размешчаны не толькі на падоле, рукавах, але і па вуглах вялікага адкладнога каўняра. Шырока выкарыстоўваліся рэльефныя злучальныя і краявыя швы чырвонага колеру, што павялічвала дэкаратыўную выразнасць узорнай тканіны. У арнаменце назіраецца мясцовая распрацоўка тэрытарыяльна шырока вядомых раслінных узораў — ружаў, вінаграднай лазы з гронкамі, дубовых лісцяў. Часта ўжываюцца стылізавана-раслінныя арыгінальныя кампазіцыі з кантрастным контурам па краю ўзору (іл. 44).

---

* Арнаментацыя падола была абумоўлена, у прыватнасці, асаблівасцю накладання андарака, падол якога спераду затыкалі за пояс такім чынам, каб можна было бачыць ніз доўгай кашулі.

На рукавах жаночых кашуль сустракаюцца зоаморфныя матывы познага паходжання — выявы пчалы, матылькоў, птушак.

Чым жа прыцягвае зараз сучасная Тураўшчына? Зніклі выцесненыя новым бытам класічныя народныя тканіны з выверанай шматлікімі пакаленнямі традыцыйнай арнаментыкай старажытнага нашывання, перабірання, але, як і раней, узорныя тканіны шырока распаўсюджаны сярод насельніцтва і займаюць значнае месца ў інтэр'еры, а вышыўка ўпрыгожвае жаночы святочны касцюм. Жывы яшчэ народны комплекс вераванняў, паняццяў, эстэтычных уяўленняў, эмацыянальных перажыванняў, атрыманых у спадчыну ад продкаў. Не дзіўна, што іменна Тураўшчына з яе высокай арнаментальнай культурай адрадзіла ў пасляваенныя гады народнае мастацтва. аздаблення тканін.

Калі параўнаць традыцыйныя арнаментальныя тканіны з сучаснымі ўзорнымі вырабамі Тураўшчыны, то можна ўбачыць, колькі новага з'явілася за апошні час. Аднак новае неаддзельна ад старых традыцый. Абнаўленні закранулі знешнія прыкметы мастацтва ўпрыгожвання тканін: тэхнічныя прыёмы, матэрыял, каларыт. У вышыванні атрымала распаўсюджанне паліхромная гладзь па контуру, ва ўзорным ткацтве — тэхніка аднабаковага перабору, з дапамогай якой вырабляюць дэкаратыўныя ручнікі, посцілкі. Характэрная для мінулага папулярнасць раслінна-геаметрызаваных кампазіцый вылілася ў бурны росквіт вышывання кветкавага арнаменту на тканінах убрання жылля, на святочным адзенні.

Асобай увагі заслугоўвае жаночы касцюм. У дэкаратыўным яго аздабленні назіраецца кантраснае спалучэнне яркіх колеравых плям спадніцы і кабата, каларыстычная разнастайнасць нашытых палосак шаўковых стужак. Белізна паркалёвай кашулі, фартуха, хусткі адцяняецца раслінай шматколернасцю вышываных узораў. Безумоўная мастацкая каштоўнасць касцюма ў далейшай інтэрпрэтацыі і абнаўленні традыцыйнага арнаментальнага стылю Тураўшчыны з яго асабліва радасным бачаннем навакольнага свету і прыроды (іл. 45).

Народны касцюм шырока выкарыстоўваюць удзельнікі фальклорных калектываў, без яго не абыходзіцца ніводнае свята, выконвае ён і абрадавую функцыю. Пачынаючы з 60-х гадоў XX ст. у в. Тонеж Лельчыцкага раёна, напрыклад, нявестка дарыць свякрусе ўвесь комплекс адзення: спадніцу, кабат, кашулю, фартух, хустку.

Такім чынам, узорныя тканіны Тураўшчыны — дынамічная шматгранная з'ява, якая цесна звязана з лакальным комплексам народнай мастацкай культуры. Зварот да новых матываў і кампазіцый, засваенне новых тэхнічных прыёмаў і матэрыялу, увядзенне дадатковых каларыстычных спалучэнняў праходзілі ў рамках традыцыйнага мастацкага канона, пакідаючы нязменнымі агульныя заканамернасці народнай арнаментальнай культуры.

¹ Архіў ІМЭФ АН БССР, ф. 6, воп. 12, спр. 43, л. 43—73.

² Там жа, л. 33—34.

³ Шангина И. И. Обрядовая одежда восточнославянских народов в собрании Государственного музея этнографии народов СССР // Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. М., 1984. С. 203.

М. М. Віннікава

Ажурныя тканіны Віцебшчыны

Народнае ткацтва Беларусі мае старажытныя культурныя традыцыі і вызначаецца разнастайнасцю мастацкіх прыёмаў і тэхнік выканання. Сярод розных яго відаў, якія атрымалі развіццё на тэрыторыі нашай рэспублікі, было і ажурнае. У канцы XIX — пачатку XX ст. яно бытавала на тэрыторыі Віцебскай, Гомельскай, Магілёўскай абласцей, было развіта таксама ў некаторых абласцях Расіі. Ажурныя тканіны выконваліся з лепшых гатункаў ільну і выкарыстоўваліся для вырабу фіранак і полагаў для ложкаў. У 40-я гады XX ст. гэтыя тканіны страцілі сваё утылітарнае прызначэнне, але нейкі час яшчэ ўжываліся ў сялянскім быце ў якасці дэкаратыўных ручнікоў, абрусаў і посцілак. У цяперашні час гэты від ткацтва амаль забыты.

У Беларусі ажурнае ткацтва атрымала найбольшае распаўсюджанне ва ўсходніх і паўночна-ўсходніх раёнах Віцебскай вобласці: Аршанскім, Сенненскім, Бешанковіцкім, Лёзненскім, Гарадоцкім. У гэтых раёнах у 1980—1981 гг. экспедыцыямі Навукова-даследчай мастацка-эксперыментальнай лабараторыі Упраўлення мастацкай прамысловасці БССР, у якіх удзельнічала і аўтар гэтага артыкула, была выяўлена значная колькасць узораў ажурных тканін. У асноўным яны адносяцца да першай палавіны XX ст. Іх характэрнай асаблівасцю з'яўляецца разрэджаная сеткавая структура. Малюнак ствараюць прасветы, атрыманыя ў выніку своеасаблівай перавіўкі ніцей асновы. Такія тканіны маюць вобразную народную назву — «рэдчыкі».

У адрозненне ад ажурных тканін Наўгародскай, Пскоўскай, Смаленскай абласцей, у мастацкім вырашэнні якіх часта вялікае значэнне мела каляровая кампазіцыя [1], беларускія ажурныя тканіны канца XIX — пачатку XX ст. у асноўным аднаколерныя. Іх мастацкая выразнасць заключаецца ў выяўленні ўласцівасцей самога матэрыялу і дэкаратыўных магчымасцей тэхнікі выканання.

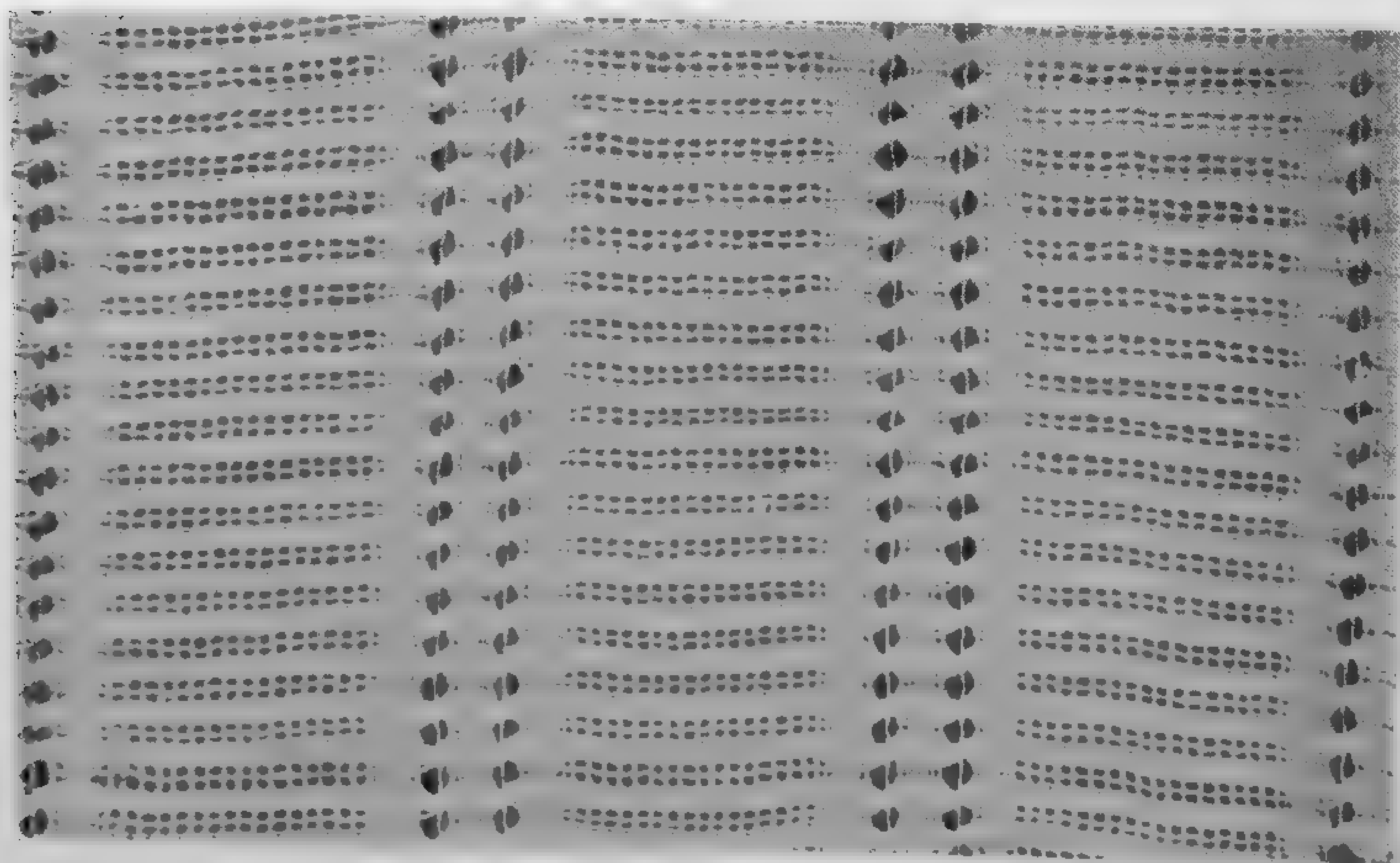
Па спосабах вырабу і мастацкіх асаблівасцях ажурныя тканіны Віцебскай вобласці можна падзяліць на тры групы.

Першую складаюць тканіны, у якіх сеткавыя ажурныя ўзоры ў выглядзе квадратаў, прамавугольнікаў і тонкіх ажурных дарожак чаргуюцца з вузкімі палоскамі палатнянага перапляцення. Кампазіцыі іх вельмі простыя і маюць рапортны характар. Узор утвораны з дапамогай своеасаблівага перапляцення, пры якім дзве ніці асновы, якія ідуць побач, праз пэўную колькасць уточных пракідак перавіваюцца паміж сабою. У месцах перавіўкі атрымліваюцца ажурныя дарожкі, якія прасвечваюцца і пры шматразовым паўтарэнні ўтвараюць нескладаны малюнак. Кантраст паміж ажурным і палатняным перапляценнем падкрэслены рознай шчыльнасцю тканіны: у месцах ажура шчыльнасць тканіны ў два-тры разы меншая, чым у палатне.

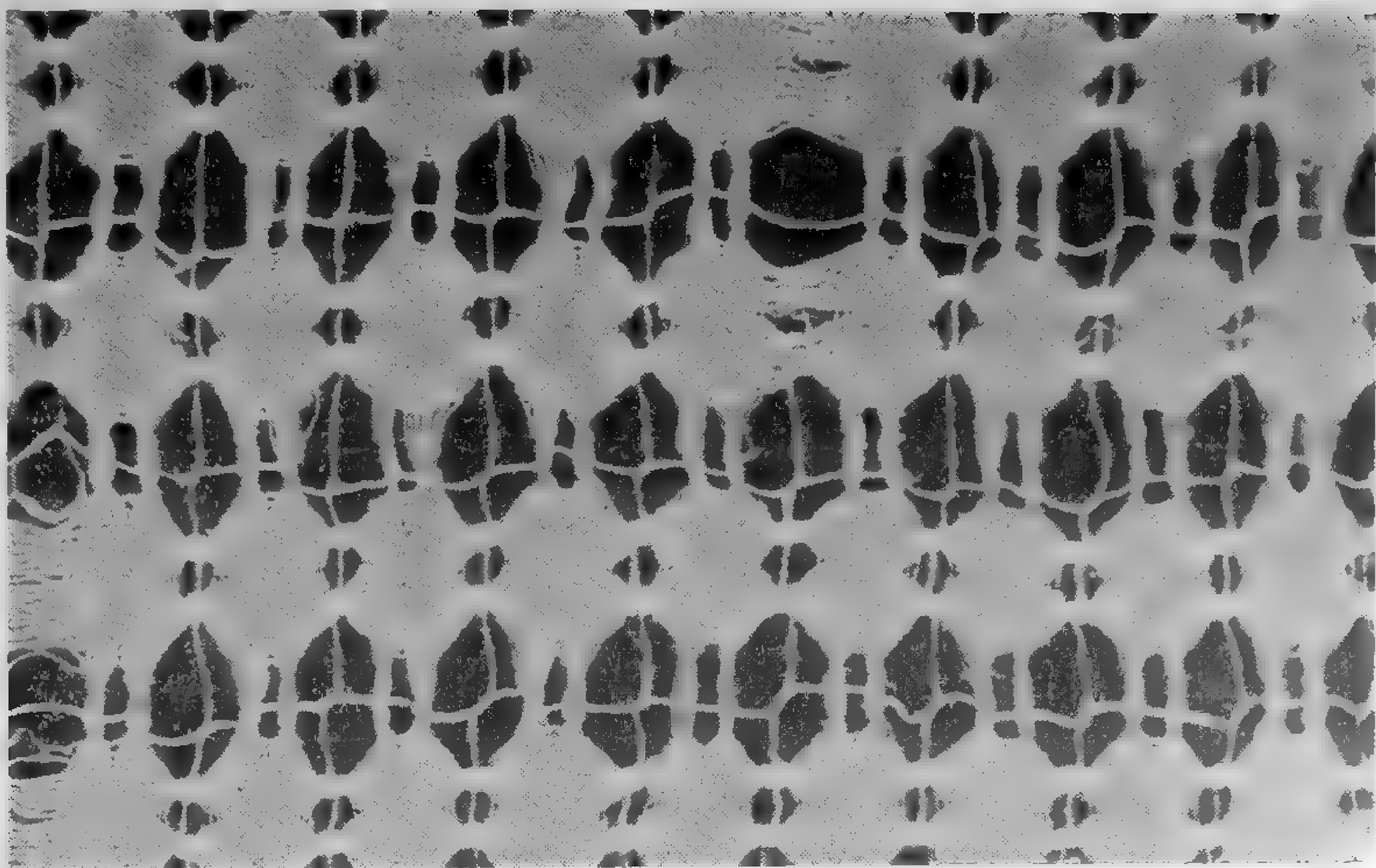
Па наяўных звестках, ажурныя тканіны гэтай групы выконваліся браным спосабам, але ён істотна адрозніваўся ад вядомай тэхнікі бранага ткацтва. Гэты спосаб пакуль што дакладна не ўстаноўлены, аднак аўтару дадзенага артыкула з дапамогай эксперыментальнай работы ўдалося атрымаць ажурную тканіну такога віду. Для гэтага ўручную выкананая ўзорная праборка была зафіксавана з дапамогай паўніта, што размешчаны перад ніта-

мі. На падставе гэтага можна меркаваць, што падобным спосабам выконваліся і народныя тканіны. Такое меркаванне пацвярджае аналіз мастацкага і тэхналагічнага вырашэння тканін разглядаемай групы. У цэлым яны адрозніваюцца прастатой узорных элементаў і лаканічнасцю кампазіцыі. Усе ажурныя дарожкі, якія ўтвараюць малюнак, размяшчаюцца ў адным уточным радзе, што адпавядае адной узорнай праборцы. Яна магла быць выканана уручную з дапамогай «дошчачкі-бральніцы» (вузкая драўляная лінейка [illegible] завостраным канцом) спосаб[illegible]рнай перавіўкі ніцей асновы. [illegible] працэсе ткацтва ўзорны зеў, атр[illegible] ў выніку праборкі, выкарыстоўваўся вельмі часта, значыць, ён быў нейкім чынам зафіксаваны. Пера[illegible] яго за ніты, як у тэхніцы бранага ткацтва, тэхналагічна немагчыма, бо ніці асновы не проста набраны на дошчачку ў адпаведнасці з узорам, але і перавіты паміж сабою. Таму ажурны зеў можна зафіксаваць толькі перад нітамі (пры ўмове праборкі дзвюх перавітых ніцей асновы ў адзін зуб берда). Перад нітамі тэхналагічна магчыма зафіксаваць толькі адзін узорны зеў з перавітых ніцей. Таму ажурная праборка рабілася толькі адзін раз («узор у адну дошку»). Яна задавала адзіны, нязменны для дадзенай тканіны рытм чаргавання ўзорных элементаў па гарызанталі (па аснове). Па вертыкалі (па ўтку) ткачыха магла ў працэсе ткання выбіраць любы парадак чаргавання ўзорных элементаў. Але часцей за ўсё з прычыны схільнасці да строгай сіметрыі народныя майстрыхі паўтаралі ва ўтку гарызантальны рытм. Таму асновай рапорта звычайна з'яўляецца ажурны квадрат у акружэнні больш дробных узорных элементаў — ажурных палосак і дарожак.

Арнамент тканін другой групы будуецца на чаргаванні шырокіх ажурных палос з палосамі палатнянага перапляцення і ажурнымі мярэжкамі (іл. 46). Усе ажурныя элементы маюць падоўжаны напрамак. Акцэнтуецца ўвага на дэкаратыўнасці буйных ажурных мярэжак, а таксама на кантрастах шчыльнасці і структуры розных участкаў тканіны. Палосы сеткаватага ажуру ў гэтых тканінах выконваліся тым



46. Тканіна ажурная фіранкавая. 1920-я гг. в. Лапцеўка Гарадоцкага р-на Віцебскай вобл. Аўтар Е. М. Цітова



47. Тканіна ажурная фіранкавая (для кута). 1941. в. Будзішча Аршанскага р-на Віцебскай вобл. Аўтар Е. І. Магер

жа спосабам, што і ўзоры тканін першай групы. Для ўтварэння дарожак пад мярэжкі пры запраўцы ніцей асновы ў берда рабілі спецыяльныя пропускі (некалькі зубоў берда пакідалі свабоднымі). Адпаведныя ім участкі тканіны запаўняліся толькі ніцямі ўтку. Пераўіўку ніцей у атрыманых дарожках рабілі іголкай па гатовай тканіне. Народныя майстрыхі надавалі вялікае значэнне рамеснаму боку ткацтва, што ў многім садзейнічала мастацкай выразнасці. У дадзеным выпадку, каб ніці асновы ў месцах пропускаў не перамяшчаліся, з абодвух бакоў дарожкі перавівалі па дзве крайнія ніці. Гэта рабілі адначасова з ажурнай пераборкай і фіксавалі разам з узорным зевам. Пры выкананні ўзорнай пракідкі краі дарожкі замацоўваліся пераўіўкай крайніх ніцей, што забяспечвала дакладнасць малюнка ажурнай мярэжкі.

Трэцюю групу складаюць тканіны, узор якіх будуецца на чаргаванні ўчасткаў палатнянага перапляцення і буйных ажурных мярэжак, што размяшчаюцца ў вертыкальным і гарызантальным напрамках (іл. 47). Для гэтых тканін характэрна большая дэкаратыўнасць. Вялікія прасветы, у якіх перасякаюцца перавівачныя ніці, надаюць іх простаму рашэнню карункавую вытанчанасць.

Па тэхніцы вырабу гэта звычайнае палатно, выкананае на двух нітах. Вертыкальныя дарожкі ўтвораны, як і ў папярэдняй групе. Для ўтварэння гарызантальных дарожак пры тканні ў адкрыты зеў закладвалі вузкую лінейку, за якой працягвалі ткаць звычайнае палатно, прыбіваючы да яе ніці ўтку. Наткаўшы патрэбную колькасць палатна, лінейку вымалі і зноў закладвалі ў зеў. Пераўіўку ніцей у дарожках рабілі іголкай пасля зняцця тканіны са станка.

У 30—40-я гады XX ст. такія тканіны сталі ткаць з ільняных ніцей, пафарбаваных у чорны колер, а пераўіўку ніцей у мярэжках выконвалі каляровымі шарсцянымі і шаўковымі ніцямі. Для большай дэкаратыўнасці такую тканіну часам дапаўнялі вышыўкай.

На прыкладзе ўзораў ажурных тканін, выяўленых на тэрыторыі Віцебскай вобласці, можна прасачыць раз-

віццё гэтай тэхнікі ткацтва. Утылітарнаму прызначэнню ажурных тканін канца XIX — пачатку XX ст. адпавядаў дробны малюнак ажурнага перапляцення, які забяспечваў мяккае рассейванне святла ў фіранкавых тканінах; у тканінах для полагаў ён не перашкаджаў абмену паветра. У ручніках выкарыстоўваліся дадатковыя дэкаратыўныя [illegible] элементы — ажурныя мярэжкі з групавой перавіўкай ніцей. У тканінах 30—40-х гадоў, якія прызначаліся для ўпрыгожвання інтэр'ера, [illegible]рынцып ажурнага ткацтва, [illegible]нтар дэкору, маштаб яго вель[illegible]. Ён адпавядаў новаму [illegible] вырабаў і густу жыха[illegible]. Святочная шматколернасць, [illegible]насць, характэрныя ў цэ[illegible] беларускага народнага ткацтва сярэдзіны XX ст., знайшлі адлюстраванне ў ажурных тканінах гэтага перыяду.

Зараз народныя ажурныя тканіны маюць вялікую цікавасць не толькі як унікальныя помнікі мінулага, але і як каштоўны матэрыял для творчага пераасэнсоўвання народнай культурнай спадчыны і развіцця традыцыйнага ткацтва ў наш час. Глыбокае вывучэнне мастацкіх асаблівасцей і тэхнічных прыёмаў усіх відаў беларускага народнага ткацтва дапаможа знайсці новыя выразныя сродкі мастакам лёгкай прамысловасці, майстрам мастацкіх промыслаў БССР, а таксама спецыялістам, якія працуюць у галіне мастацкага тэкстылю ў сістэме Мастацкага фонду БССР.

[1] Кожевникова Л. А. Ажурное ткачество // Сб. трудов Науч. исслед. ин-та худож. пром-сти. М., 1975. Вып. 8. С. 33—56.

Г. І. Фурс

Строй маладой у вясельным абрадзе

Беларуская вясельная абраднасць атрымала шырокае асвятленне ў этнаграфічнай літаратуры, ёй прысвечаны таксама рад тэарэтычных даследаванняў. Аднак ніводная з крыніц не дае ўяўлення аб сутнасці паэтапных змен адзення на працягу абраду, на што звярнула ўвагу ў адным з апошніх даследаванняў Г. С. Маслава [1].

Строй маладой з'яўляецца адным з самых значных і цікавых. У часе абрадаў у ім адбываюцца значныя пераўтварэнні, з дзявочага касцюма ён пераходзіць у шлюбны, затым у касцюм замужняй жанчыны (іл. 48). Такая трансфармацыя не толькі адпавядала характару змен сацыяльнага стану дзяўчыны, але і была адным з мастацкіх сродкаў уздзеяння на ўдзельнікаў і сведкаў абраду.

Для вывучэння асаблівасцей строю маладой разгледзім яго ў традыцыйным вяселлі канца XIX — пачатку XX ст. в. Хабовічы Кобрынскага раёна Брэсцкай вобласці. Намі выкарыстаны калекцыі адзення з фондаў Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР, Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту, уласныя палявыя даследаванні. Інфарматарамі з'явіліся жыхары в. Хабовічы — Ярына Выловік (1908 г. н.), Хрысціна Вакуліч (1904 г. н.), Настасся Вакуліч (1936 г. н.), імі ж узноўлены вясельны вянок, характэрны для строяў маладой пачатку XX ст.



48. Строй маладой перад ад'ездам з дому бацькоў. Пачатак XX ст. в. Хабовічы Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл. Фота А. Крыштаповіча, 1985

Комплекс жаночага адзення складаўся з кашулі, андарака, фартуха, пояса. Строй дзяўчыны і строй замужняй жанчыны адрозніваліся галаўнымі ўборамі. Замужнія жанчыны насілі чапец, які надзяваўся на абкручаную валасамі «кібалку» (круглы абруч з пасмы ільну, абшыты палатном). Павязаныя затым хустка ці ручніковы галаўны ўбор («плат») набывалі абрысы, адпаведныя форме чапца і [illegible] прыгожа драпіраваліся ва[illegible]. Дзяўчаты або не насілі [illegible] уібораў, або павязвалі хусткі [illegible].

[illegible]кую адметнасць святочнаму [illegible] надаваў своеасаблівы бягучы [illegible] падоўжных або папярочных узорных палосак на рукавах і фартуху. Тонкасць і дэталёвасць распрацоўкі геаметрычнага арнаменту, прыгажосць чырвоных, з невялікімі ўкрапінамі чорнага ці сіняга колеру вузкіх узорных паскаў падкрэсліваліся высакародным гучаннем шэрага поля палатна. Белыя платы, або хусткі, уносілі новыя колеравыя адценні. Чырвоныя андаракі, вялікая колькасць пацерак узмацнялі агульнае мажорнае гучанне колераў. У строі падкрэсліваліся рэальныя формы чалавечага цела, дамінуючае гучанне набывалі вертыкальныя лініі. Гэта адзін з самых адметных строяў Кобрынскай лакальнай зоны [2].

Шлюбны строй маладой вызначаўся асаблівай тонкасцю вырабу, ён упрыгожваўся вялікай колькасцю пацерак і стужак. Вясельны вянок, які вырабляўся спецыяльна для гэтага моманту, уяўляе сабою абруч з нашытымі на яго лісцямі барвенку. Паверх барвенку вянок вышываўся пацеркамі і металічнай ніткай. Відавочна, з мэтай больш выразнага колеравага гучання да вянка дадаваліся «нашыўкі» — невялікі, на абхват галавы, прамавугольны кавалак палатна, вышыты стужкамі і пацеркамі. «Нашыўкі» ўкладваліся вакол галавы так, каб адкрытай засталася макаўка. У шлюбным строі ўзмацнялася гучанне колеру, падкрэслівалася суладнасць вертыкальных і гарызантальных ліній.

Пры пераходзе ад шлюбнага строю да строю замужняй жанчыны ўзнікла яшчэ адна форма адзення, якую мы вызначаем як пераходную. Перад ад'ездам з дому бацькоў галаву маладой пакрывалі платам, паверх яго ўкладвалі вянок. Да строю дадаваўся яшчэ адзін фартух, канцы якога падтыкаліся з бакоў. У кішэню, што ўтваралася другім фартухом, закладаліся канцы плата. Сілуэт строю станавіўся больш аб'ёмным, узмацнялася гучанне белага колеру. Вельмі выразна глядзеўся вясельны вянок, які вылучаўся беллю плата.

Разгледзім механізм змен і працягласць бытавання кожнай з форм у вясельным абрадзе. На этапе сватання ўрачысты строй быў абавязковы для сватоў і для дзяўчыны. Тут святочнае адзенне пачынала вызначаць дзеянне, мяжу, ад якой пачнецца адлік своеасаблівага ў жыцці чалавека часу — уступлення ў шлюб, вясельных абрадаў. Сам святочны строй эмацыянальна ўздзейнічаў як непасрэдна на чалавека, што быў апрануты ў яго, так і на астатніх удзельнікаў.

Адчуванне святочнасці трэба было занатаваць у свядомасці, яшчэ і яшчэ раз усенародна засведчыць важнасць падзеі, якая адбываецца. Таму дзяўчына павінна была з'явіцца ў святочным строі на запоінах, зборным вечары. У часе зборнага вечара святочны строй паступова трансфармаваўся ў абрадавы. У дзеянне ўводзіцца вясельны вянок. У свядомасці ўдзельнікаў гэтага эпізоду вянок звязваецца з касцюмам засватанай дзяўчыны. Так ствараўся вобраз шлюбнага строю. У момант рэальнага з'яўлення строю — пры апрананні маладой да шлюбу —

створаны вобраз нібы кантралюе рэальную форму і патрабуе іх поўнага супадзення.

Шлюб у царкве — момант, калі адбываецца рэлігійна-прававое занатаванне шлюбу. Шлюбны строй маладой іменна ў гэты час і вызначае апранутую ў яго маладую як галоўную ўдзельніцу абраду. Маладая апранута ў шлюбны строй у час шлюбу, сустрэчы маладых пасля шлюбу, застолля ў доме маладой. Затым у дзею ўключаецца новы атрыбут — плат, галаўны ўбор замужняй жанчыны. Ён уводзіцца са з'яўленнем свацці, якая разам з жаніхом прыязджае па маладую. Адзенне свацці — святочны строй жанчыны, дапоўнены другім паласатым фартухом, канцы яго падаткнуты з бакоў і ўтвараюць кішэню, у якой сваццця несла пачастунак для каравайніц. Галаўны ўбор свацці — завіты плат, паверх якога накладваўся вянок. Форма вянка паўтарала вянок маладой, аднак стужкі ў ім нашываліся паўкругам і амаль закрывалі твар свацці. Строй свацці быў нібы люстраным адбіткам будучай пераходнай формы строю маладой.

Значнасць, выключнасць моманту шлюбу, для якога існуе спецыяльны строй, патрабавала выразнага выдзялення гэтага моманту. Таму ў ладзе дзеянняў, песень, адзення асаблівая ўвага звярталася на абрадавы атрыбут — вянок. Ён вылучаў маладую на двух этапах: у паездцы да шлюбу, застоллі ў доме маладой. Са з'яўленнем свацці, галаўны ўбор якой нібы быў вобразам новага свету, новага стану, у які пераходзіла маладая, спявалася песня:

А яго маладуха
Па сенях ходзіць,
Вяночак носіць.
Хадзі гэты дзянёчак,
Насі гэты вяночак,
Бо я прыехаў з сястрою —
Забяру цябе з сабою.

Затым да галаўнога ўбору маладой дадаваўся плат.

Пераходная форма адзення маладой бытавала на працягу наступных этапаў: у час ад'езду з дому бацькоў, застолля ў доме маладога. Пасля шлюбнай ночы маладая мяняла адзенне на новы святочны строй. Пры выхадзе з каморы ёй завівалі плат, такім чынам, з'яўляўся чарговы строй, які сведчыў аб змене сямейнага становішча дзяўчыны. Строй маладой супадаў са строямі замужніх жанчын і вызначаўся тымі ж мастацкімі якасцямі. Шлюбная ноч — другі ключавы момант вяселля, у які адбывалася фактычнае занатаванне шлюбу. З'яўленне поўнай формы новага строю адбываецца іменна ў гэты час.

Такім чынам, строй маладой мае адметныя мастацкія якасці, суладныя з сэнсам і характарам эпізоду вяселля. Асаблівасцю функцыяніравання строю з'яўляецца паступовы ўвод у дзеянне новых атрыбутаў, якія ствараюць вобраз будучага строю. Нязменнасць пэўнай формы на працягу некалькіх этапаў неабходна для занатавання яе ў свядомасці ўдзельнікаў абраду і псіхалагічнага ўздзеяння на іх. Завершаныя формы з'яўляюцца ў ключавыя моманты вяселля, дзякуючы чаму і дасягаецца ў строі жаданы эстэтычны эфект.

[1] Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. М., 1984. С. 33.

[2] Раманюк М. Х. Беларускае народнае адзенне. Мн., 1981; Ён жа: Мастацтвазнаўча-этнаграфічнае раяніраванне Беларускага Палесся // Помнікі старажытнабеларускай культуры. Мн., 1984. С. 97—99.

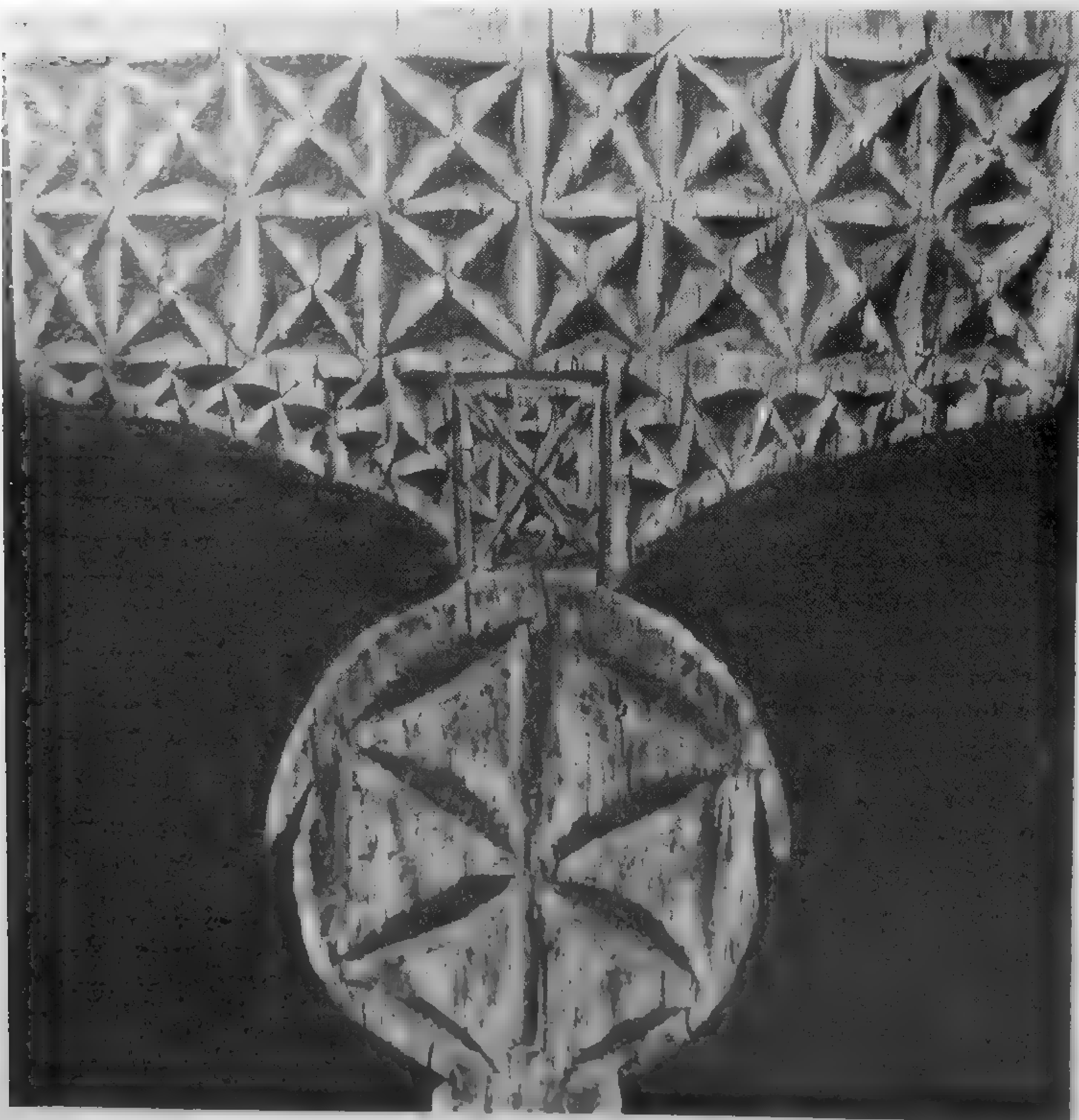
Я. М. Сахута

Камянецкія прасніцы

Адным з найбольш пашыраных і традыцыйных відаў беларускага народнага мастацтва, як вядома, з'яўляецца мастацкая апрацоўка дрэва. Пры стварэнні посуду, прылад працы, бытавых рэчаў народныя майстры ў першую чаргу абыгрывалі пластычныя якасці матэрыялаў, іх форму, функцыянальнасць; дэкаратыўная разьба сустракаецца рэдка і па характары даволі сціплая. Таму асаблівую цікавасць у гэтым плане мае разьбяны дэкор прасніц з Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці, які ў першай палавіне XX ст. меў тут масавае пашырэнне.

Арэал распаўсюджання разьбяных прасніц амаль дакладна супадае з адміністрацыйнымі граніцамі раёна. На поўначы мяжой з'яўляецца Белавежская пушча, з усходняга і паўднёвага бакоў, у суседніх Пружанскім, Кобрынскім, Брэсцкім раёнах разьба практычна не сустракаецца. Параўнальнага матэрыялу па суседніх тэрыторыях Польшчы, на жаль, няма.

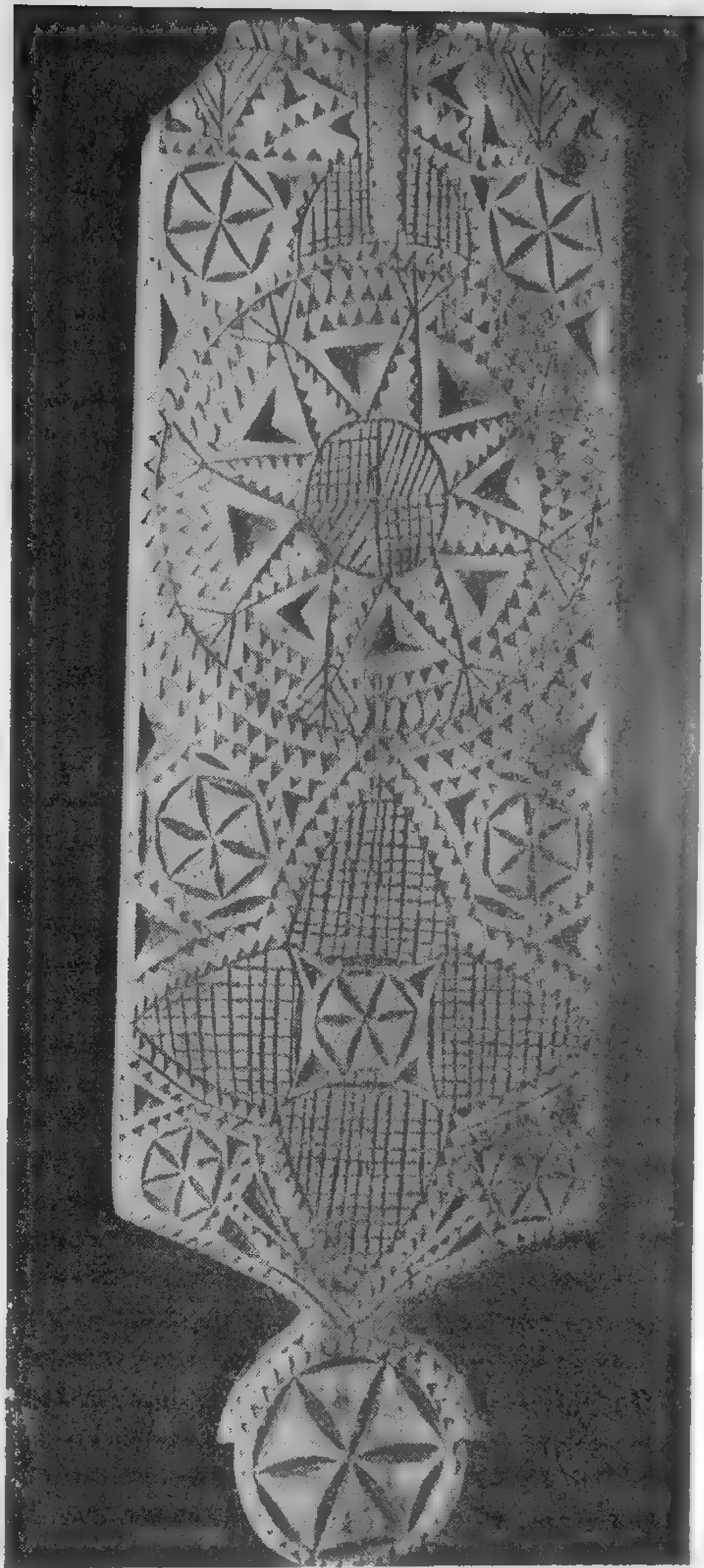
Найбольшая колькасць знойдзеных узораў уяўляе сабою невялікія лёгкія



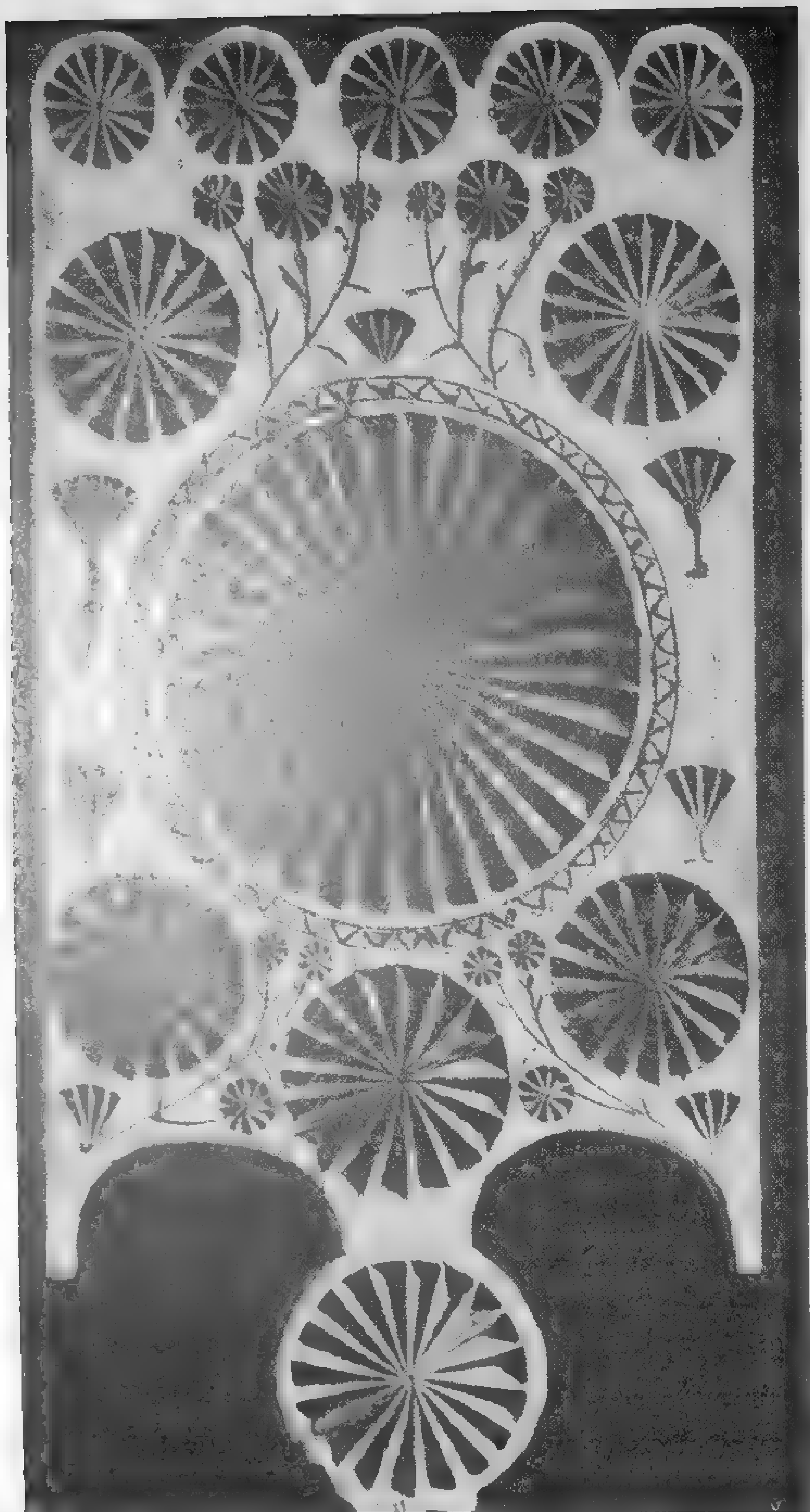
49. Фрагмент прасніцы з в. Радасць Камянецкага р-на Брэсцкай вобл. Канец XIX ст.

прасніцы-дошчачкі («потась», «поцюс»), якія мацуюцца на краніштэйне да калаўрота-лежака. Такая канструкцыя, тыповая для Камянеччыны, амаль не сустракаецца ў іншых рэгіёнах Беларусі, дзе бытавалі калаўроты-стаякі і асобна — прасніцы з донцамі [1]. Такая асаблівасць магла б падштурхнуць да думкі, што прычынай масавага і тэрытарыяльна абмежаванага бытавання дэкаратыўнай разьбы з'яўляецца якраз арыгінальнасць і своеасаблівая дэкаратыўнасць канструкцыі — калаўрот-ляжак з прасніцай-дошчачкай на краніштэйне (дарэчы, таксама нярэдка аздобленым разьбой). Аднак такое меркаванне не пацвярджаецца. Папершае, прасніцы-дошчачкі на калаўроце-лежаку бытавалі і ў суседнім Брэсцкім раёне, але разьбы яны тут не мелі. Па-другое, на Камянеччыне знойдзена некалькі ўзораў традыцыйных прасніц з донцам, якія адносяцца да канца XIX — пачатку XX ст. і таксама аздоблены разьбой, хоць і больш сціплай. Відаць, разьбяны дэкор на прасніцах пашыраны тут здаўна, распаўсюджанне ў пачатку XX ст. калаўротаў з прасніцамі-дошчачкамі стымулявала росквіт гэтага віду мастацтва.

Адшуканыя ўзоры прасніц канца XIX — пачатку XX ст. уяўляюць сабою традыцыйны для Беларусі, Расіі, Літвы лапатападобны тып. Лопасць нешырокая, выцягнутая, злёгку звужаная кверху, на тонкай доўгай ножцы з круглай дэкаратыўнай дэталлю-расшырэннем пад самай лопасцю. Разьба звычайна сканцэнтравана на ніжняй частцы лопасці, нібыта сцякае з яе і пераходзіць на круглае расшырэнне, дзе, як правіла, змяшчаецца прыгожая шасціпялёсткавая разетка. Найбольш пашыраны матыў — трохгранныя выемкі-зубчыкі, скампанаваныя па чатыры ў квадраты, якія ўтвараюць гарызантальны прамавугольнік у ніж-



50. Прасніца з в. Радасць Камянецкага р-на Брэсцкай вобл. Канец XIX ст.



51. Прасніца з в. Жылічы Камянецкага р-на Брэсцкай вобл. 1937

няй частцы лопасці. Яе бакі часта акаймаваны радком з маленькіх зубчыкаў, што ўтвараюць матыў у выглядзе пілкі.

Такое размяшчэнне дэкору тлумачыцца, напэўна, тым, што з-за прывязанай кудзелі была відаць толькі ніжняя частка лопасці, якая і цешыла вока папрадухі сваім адмысловым малюнкам. У гэтым сэнсе ўпрыгожваць адваротны бок лопасці асаблівай патрэбы як быццам не было. Тым не менш знойдзены вырабы, дзе тыльная плоскасць аздоблена суцэльнымدывановым разьбы[2]. Характэрным узорам з'яўляецца прасніца з в. Радасць (іл. 49). Разьба тут займае ўсю плошчу, утвараючы кругі-разеткі, ромбы, сетку, паяскі. На першы погляд яна ўражвае незвычайным багаццем і разнастайнасцю, нягледзячы на тое, што ўтворана камбінаваннем усяго двухтрох матываў геаметрычнага характару: трохгранных зубчыкаў (роўнастаронніх і падоўжаных), ліній контурнага характару, двухгранных выемак (іл. 50).

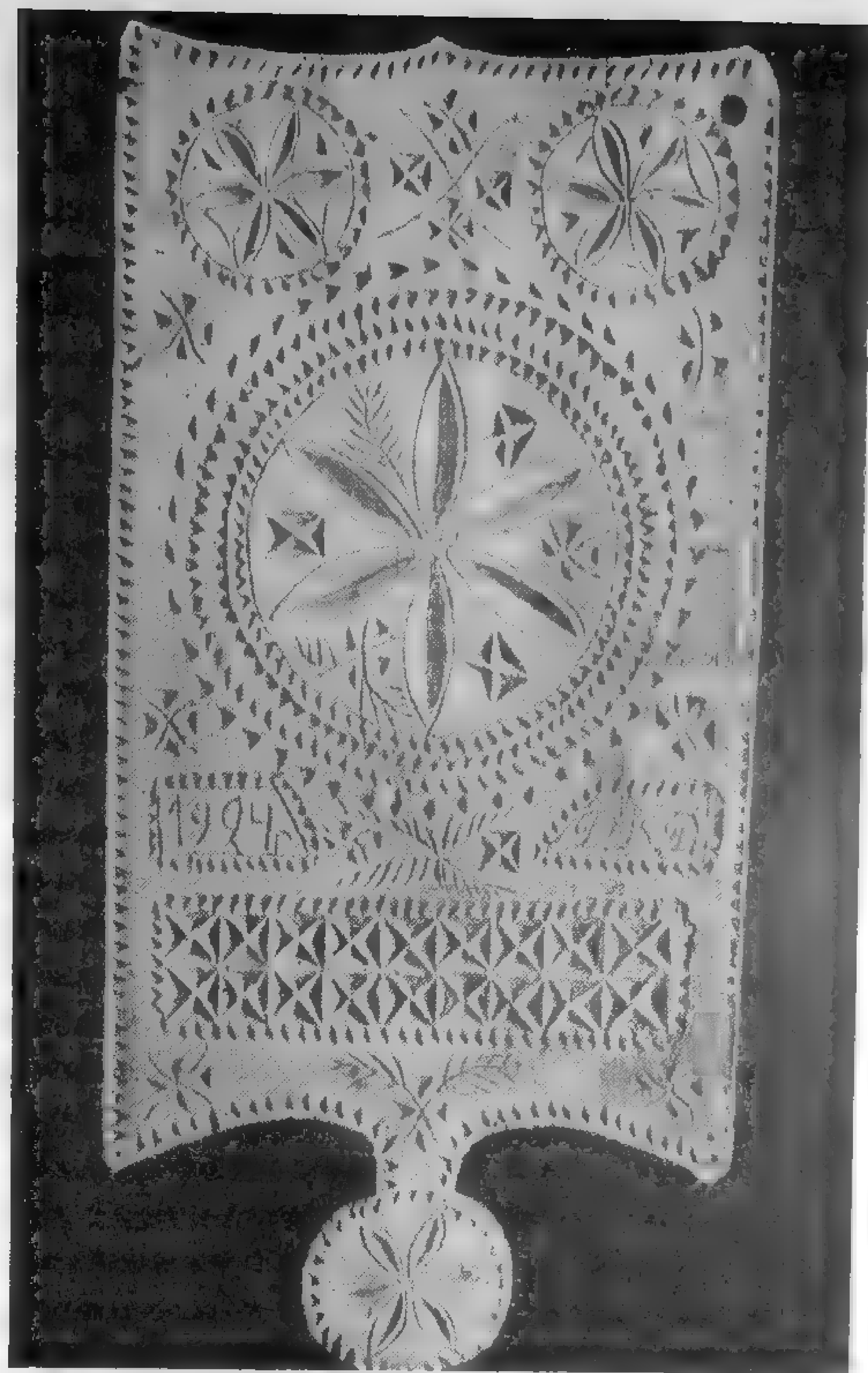
Пашырэнне ў пачатку XX ст. калаўротаў выклікала знікненне традыцыйных прасніц. Яны саступілі месца лёгкім дошчачкам, замацаваным на кранштэйнах непасрэдна да калаўротаў. Аздабленне іх набыло масавы характар, дасягнуўшы росквіту ў 20—30-я гады. Выраблялiся прасніцы-дошчачкі звычайна з ліcцевых парод дрэў (бярозы, ліпы, асіны) з разлікам на разьбу. Вырабы з хвойных парод сустракаюцца рэдка, разьба на іх буйная, часта грубаватая.

Прасніцы-дошчачкі ярка дэманструюць змены, якія адбыліся ў характары дэкору на працягу першай палавіны XX ст. Раннія ўзоры звяртаюць на сябе ўвагу перавагай геаметрычнай трохгранна-выемчатай разьбы старажытнага сімвалічнага характару. Цэнтральнае месца займаюць звычайна кругі-разеткі — старажытны сімвал сонца, здаўна пашыраны ў многіх відах народнага мастацтва славян[3]. Дробныя зубчыкі кампануюцца ў квадраты, прамавугольнікі, пілкі. Разьба вызначаецца выразнасцю, строгасцю, нейкай асаблівай высакароднасцю.

Аднак большасць знаходак сведчыць, што ў 20—30-я гады сімвалічны сэнс старажытных геаметрычных ма-



52. Прасніца з в. Дашавічы Камянецкага р-на Брэсцкай вобл. 1937



53. Прасніца з в. Падомша Камянецкага р-на Брэсцкай вобл. 1924

тываў стаў забывацца. Майстры імкнуліся да рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці, актыўна ўключаюць у геаметрычны дэкор адлюстраванні галінак з лісцямі, кветак, букетаў, сілуэты птушак, нават цэлыя сюжэтныя сцэнкі: папрадух за працай, коннікаў і інш. Часам прасніца ўяўляе сабою суцэльны кветкавы дыван.

Цікава прасачыць, як адбываўся працэс пераходу старажытных сімвалічных матываў у больш новыя, рэалістычна-дэкаратыўныя. На прасніцы з в. Жылічы — традыцыйныя шматпраменныя разеткі, самая большая — у цэнтры (іл. 51). Аднак майстар паказаў іх хутчэй у выглядзе кветак і самыя маленькія нават пасадзіў на сцяблінкі з лісцямі. Асабліва ярка гэта відаць на прасніцы з в. Дашавічы. Вялікая шматпялёсткавая разетка ў цэнтры вельмі нагадвае кветку; для поўнага падабенства яна пасаджана на гнуткую сцяблінку з галінкамі і лісцямі (іл. 52). Дэкаратыўнасць, перавага раслінных матываў тут відавочная. Майстар па традыцыі імкнуўся да сіметрычнага размяшчэння дэкору, але геаметрычнасць, чужая прыродным формам, адышла на другі план,



54. Прасніца з в. Хадосы Камянецкага р-на Брэсцкай вобл. 1931

галінкі выразаны свабодна і жыва.

Пры ўсёй разнастайнасці дэкору на камянецкіх прасніцах вылучаюцца тры асноўныя віды кампазіцыі. Першы, найбольш пашыраны — вялікі круг-разетка ў цэнтры і некалькі меншых кругоў зверху і знізу. Цэнтральны матыў звычайна акаймаваны адным ці некалькімі канцэнтрычнымі коламі з зубцоў рознага памеру і адрозніваецца дасканаласцю і завершанасцю. Другі від кампазіцыі — коса пастаўлены ў цэнтры лопасці буйны квадрат, скрозь запоўнены разьбой з дробных зубчыкаў. Трэці — круг-разетка ў цэнтры і вялікі прамавугольнік з зубчыкаў — у ніжняй частцы плоскасці. Свабодная плошча поля запоўнена разеткамі, зубчыкамі, расліннымі матывамі (іл. 53).

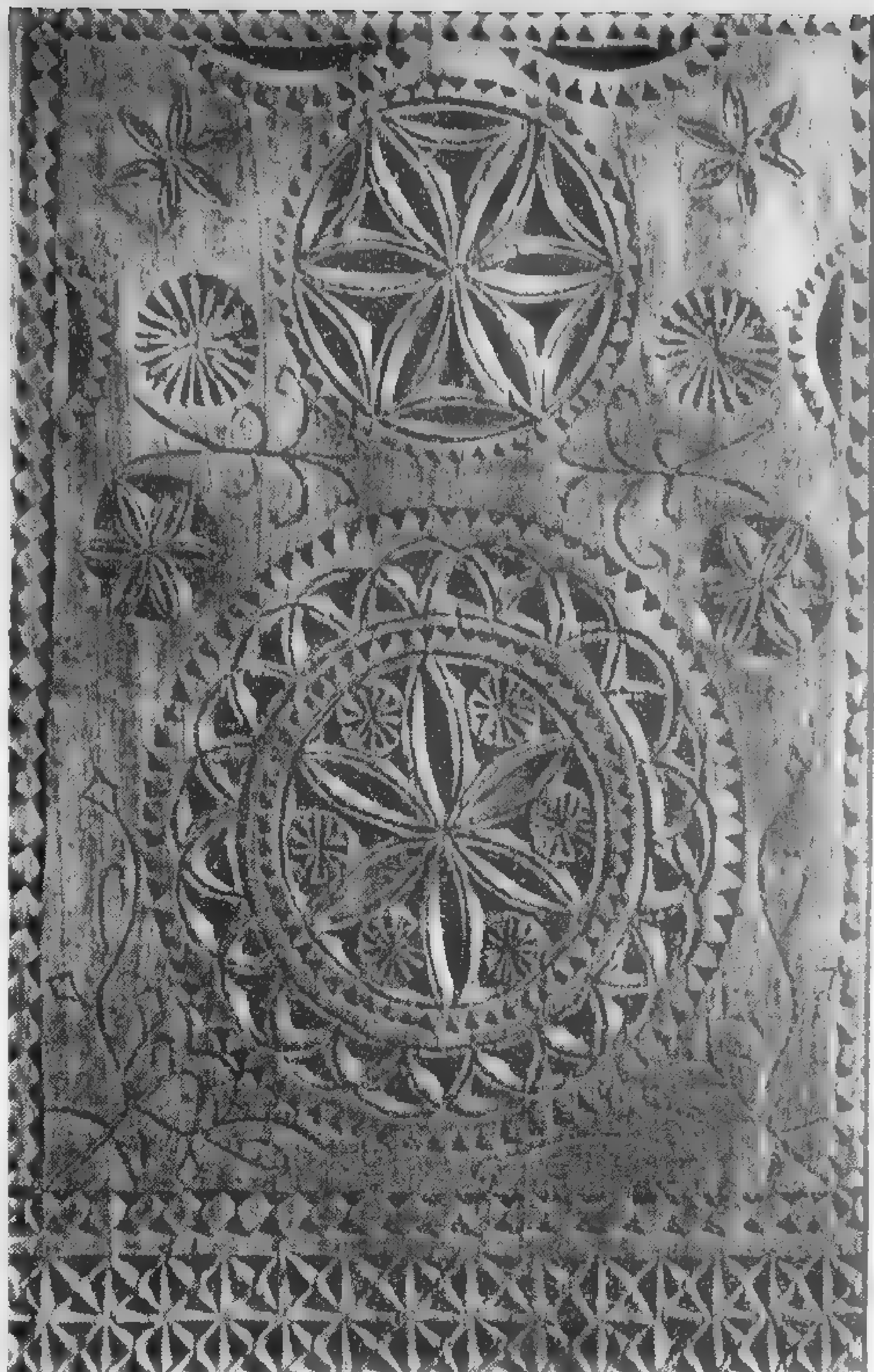
Апошні від кампазіцыі асабліва цікавы тым, што на дзіва блізкі да разьбы прасніц з Рускай Поўначы, па ўзорах якіх акадэмік Б. Рыбакоў пабудаваў версію пра адлюстраванне народнымі майстрамі геацэнтрычнай сістэмы, ідэі дня і ночы, кругабегу сутак. Вялікі круг-разетка ў цэнтры — сімвал сонца, маленькія разеткі ўверсе паказваюць яго шлях па небасхіле на працягу дня. Прамавугольнік у ніжняй частцы лопасці, расчэрчаны на трохвугольнікі,— сімвал зямлі, ён і сапраўды нагадвае ўзаранае поле. Круг-разетка пад ім, на ножцы прасніцы, абазначае начное сонца [4].

У сувязі з гэтым узнікае некалькі меркаванняў. Першае: дэкор на камянецкіх прасніцах, як і на паўночнарускіх вырабах, мае надзвычай старажытнае паходжанне і ўзыходзіць да адных і тых жа крыніц. Другое: ён выпрацаваўся стыхійна, інтуітыўнай кампаноўкай на плоскасці прасніцы пашыраных у славянскіх народаў, у тым ліку беларусаў, матываў разьбы — шматпялёсткавых разетак і трохгранных зубчыкаў. Трэцяе: уплыў аказалі міжэтнічныя кантакты [5]. Якім бы малаверагодным (з-за значнай адлегласці) ні здавалася апошняе меркаванне, падставы для гэтага ёсць: хоць і ў адным выпадку, але мясцовыя старажылы згадалі, што ў час першай сусветнай вайны былі ў бежанцах на Рускай Поўначы. Аднак падобная кампазіцыя сустракаецца і ў больш ранніх узорах з Камянеччыны, што наводзіць на думку пра старажытнасць дэкору. У

гэтых адносінах асаблівую цікавасць мае назіранне Б. Рыбакова пра незвычайнае падабенства паўночнарускіх і сербскіх прасніц, «хоць паміж імі ляжыць адлегласць у 2000 км, і ні пра якія ўзаемаўплывы зразумела, не можа быць і размовы»[6]. Вучоны тлумачыць гэта падабенства старажытнасцю матываў, што, відаць, можна аднесці і да камянецкіх прасніц.

Паколькі прасніцы выраблялiся як падарунак мужа жонцы, брата — сястры, хлопца — дзяўчыне, майстры імкнуліся не толькі як найлепш аздобіць іх разьбой, але часта ўключалі ў дэкор розныя надпісы-пажаданні. Большасць прасніц мае дакладную дату, часта тут змяшчаюцца ініцыялы тых, каму прызначаўся падарунак: ОД, АРС, АКД, Фёк. Рыба (Фёкла Рыбачук) і інш. Часамі на другім баку лопасці выразаліся цэлыя надпісы: «Потюс пренадлежит Феодосии К. Л.», «От Н. А. Скалкова напамить дльа Зохвии Бидульи» і г. д.

Хоць разьба на прасніцах мела ў Камянецкім раёне амаль масавы характар, выраб іх не развіўся ў значны промысел. Таму мастацкі ўзровень іх вельмі розны. Ёсць творы, якія вызначаюцца надзвычайнай дасканаласцю кампазіцыі, дакладнасцю і нават ювелірнасцю разьбы (іл. 54, 55). Але ў многіх вырабах заўважаецца яўная самадзейнасць, не надта ўдалыя пошукі ўласных варыянтаў кампазіцыі і матываў дэкору, нават звычайная неахайнасць разьбы. Таму зразумела, што да лепшых, вядомых у акрузе майстроў-разьбяроў нярэдка звярталіся з заказамі. Такім майстрам, напрыклад, быў вядомы разьбяр з в. Падомша В. Кавальчук, які па просьбе суседзяў выразаў каля паўтара дзесятка прасніц. Апошні яго выраб нават экспанаваўся на выстаўцы да Дэкады беларускага мастацтва ў Маскве ў 1955 г.[7]



55. Фрагмент прасніцы. 1920-я гг.

У 50-я гады, са скарачэннем хатняга ручнога ткацтва, выраб прасніц-дошчачак практычна спыніўся. Сённяшнія майстрыхі, якія яшчэ займаюцца прадзівам і ткацтвам, карыстаюцца колішнімі прыладамі, сярод якіх ёсць выдатныя ўзоры беларускай народнай разьбы. У сувязі з гэтым узнікае пытанне збору і захавання ўзораў мясцовай разьбы, таму што нярэдка, калі ў хаце не займаюцца ткацтвам, іх выкідваюць ці паляць. Музеям рэспублікі варта, пакуль не позна, паклапаціцца пра гэта.

[1] Па сведчанні інфарматараў, зручней працаваць на калаўротах вертыкальнага тыпу: у калаўротаў-лежакоў нібыта больш цяжкая хада.

[2] Трэба ўлічыць тую акалічнасць, што прасніцы былі абавязковым атрыбутам вячорак, таму дэкор меў сэнс не толькі на плоскасці, звернутай да самой папрадухі, але і з адваротнага боку.

[3] На Палессі гэты матыў і сёння шырока бытуе ў архітэктурным дэкоры // Сахута Я. Народная разьба па дрэву. Мн., 1978. С. 15—17.

[4] Рыбаков Б. Язычество древних славян. М., 1981. С. 242—245.

[5] Прасніцы-дошчачкі, багата аздобленыя разьбой, шырока бытавалі ў Літве, што магло аказаць пэўны ўплыў на майстроў з Камянеччыны. Аднак у адрозненне ад літоўскіх, якія звычайна аздабляліся скразной разьбой, камянецкія прасніцы наскрозь ніколі не праразаліся (Литовское народное искусство: Деревянные изделия. Вильнюс, 1956. Кн. 1).

[6] Рыбаков Б. Язычество древних славян. С. 239.

[7] Народнае і прыкладное мастацтва Савецкай Беларусі. Мн., 1958. Іл. 122.

М. Ф. Раманюк

Куфар у мастацкай культуры інтэр'ера сялянскай хаты

Скрыня і куфар бытавалі ў гарадскім асяроддзі яшчэ ў Старажытнай Русі, але ў беларускі сялянскі інтэр'ер праніклі адносна позна: у другой палавіне XIX ст.[1] Першымі зазналі ўплыў вытворчасці гарадской мэблі вёскі, што размяшчаліся непадалёку ад гарадоў і важных гандлёвых шляхоў. Але да таго, як куфар трывала ўвайшоў у мастацкі ансамбль народнага, фарміраванага стагоддзямі інтэр'ера, ён адаптаваўся ў традыцыйных абрадах, і, бадай, найперш у вяселлі. Куфар з'яўляўся адзнакай прэстыжнасці, заможнасці гаспадароў, таму напачатку свайго вясковага існавання ён уваходзіў у інтэр'ер як частка пасагу маладой (іл. 56).

З'яўленне куфра (скрыні) у хаце вяскоўца было выклікана агульнымі зменамі сацыяльна-эканамічнага развіцця Беларусі ў XIX ст. Драўлянае дойлідства, а разам з ім інтэр'ер сялянскай хаты ўскладняюцца новымі формамі. У арганізацыі ўнутранай прасторы хаты ўсё большае значэнне набывае эстэтычна выразная кампазіцыя інтэр'ера, якая адпавядала б новым бытавым патрэбам і эстэтычным ідэалам сялянства.

Простая, створаная паводле рацыянальнага і функцыянальнага прынцыпу кампазіцыя сялянскага інтэр'ера ўзбагачаецца новымі рысамі, звязанымі перш за ўсё з новымі будаўніча-канструкцыйнымі і мастацкімі задачамі. Традыцыйнае двухкамернае жыллё (хата і сенцы) развіваецца ў бок павелічэння памераў хаты і колькасці памяшканняў у ёй. Мэбля, печ, рэчы хатняга начыння падпарадкоўваюцца новай метрарытміцы, маштабнаму ладу.

Шлях уваходжання куфра ў вобразна-пластычны лад беларускага народнага інтэр'ера быў адносна кароткі, але насычаны цікавымі знаходкамі ў прынцыпах фармастварэння і аздаблення. Куфар не толькі ўзбагаціў інтэр'ер, але стаў адным з важных кампанентаў сінтэзу народных мастацтваў, сабраных пад адной страхой. Ён заставаўся ёмістасцю, у якой зберагалі пераважна тканыя вырабы для святаў і абрадаў ці проста сямейны скарб.

Ставілі куфар на ганаровым месцы, непадалёку ад чырвонага кута, звычайна ў прасценку паміж аконнымі праёмамі. Найчасцей ён прымыкаў да палка і часам ледзь кранаўся канца

застольнай лавы. Пастаўлены ўшчыльную да сцяны, ён ствараў дадатковую функцыянальную паверхню. У куфрах з плоскім векам гэта плоскасць выкарыстоўвалася ў якасці ложка і з'яўлялася як бы прадаўжэннем палка.

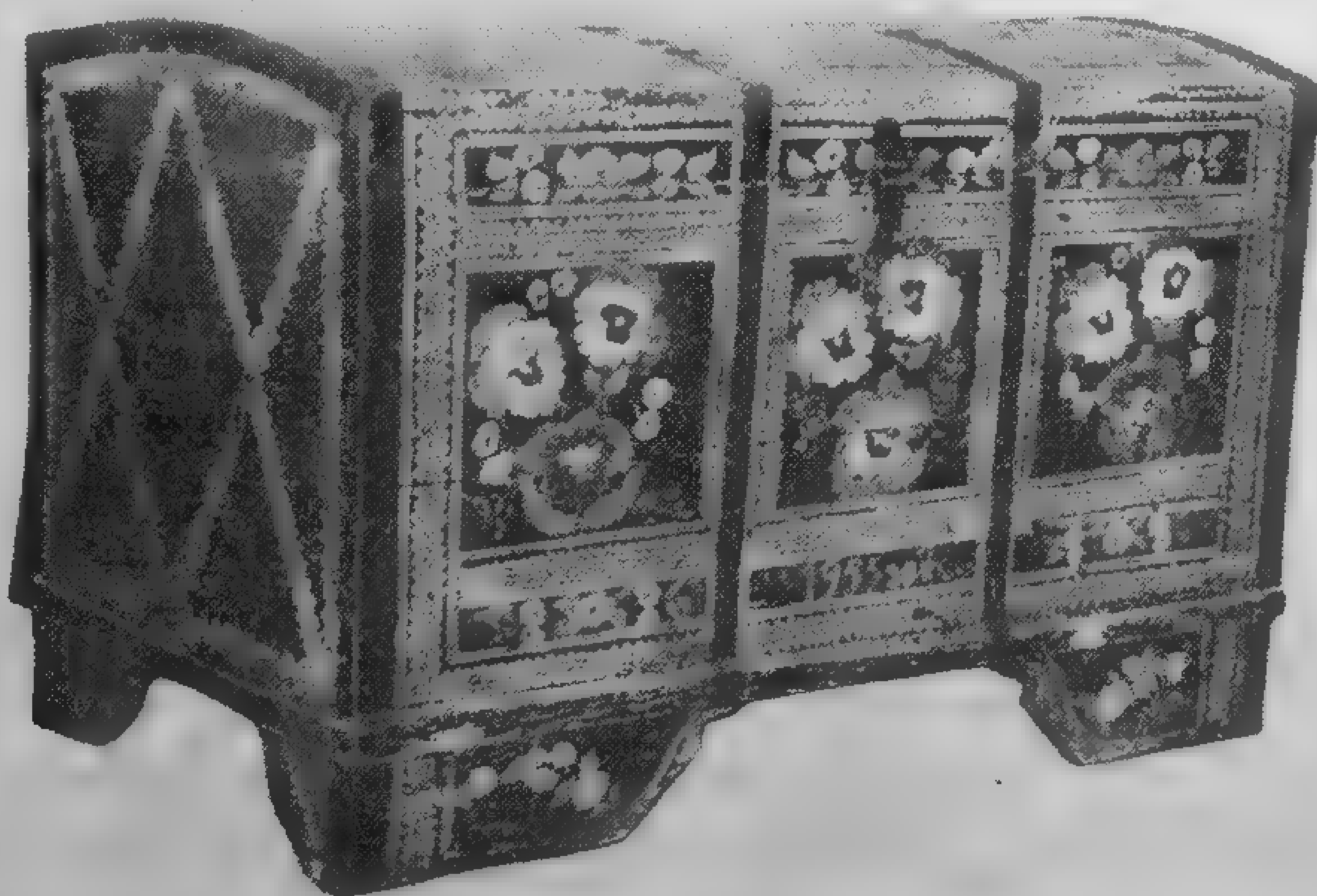
Як і ложак, куфар засцілаўся ўзорыстым дыванам. Са змяненнем планіроўкі традыцыйнага аднакамернага і двухкамернага сялянскага жылля на трохкамернае і шматкамернае куфар страчваў свае функцыянальныя нагрузкі і выконваў функцыі святочнай мэблі, якая багата дапаўнялася насценнымі ўпрыгожаннямі.

У адрозненне ад іншых, стацыянарных відаў мэблі, якія загадзя прадумваліся для адпаведнай зоны інтэр'ера, куфар не заўсёды меў пастаяннае месца. Прастаяўшы пэўны час у святліцы, ён бадай назаўсёды пераносіўся ў сенцы ці камору.

Каб лепш зразумець месца і ролю куфра ў арганізацыі сялянскага інтэр'ера, неабходна выявіць асноўны прынцып яго стварэння. На падставе вывучэння архітэктонікі і эстэтычнага асяроддзя жыллёвай часткі сялянскай хаты можна вызначыць заканамернасці сувязей кампанентаў, якія ствараюць адзіны ансамбль. Кожны від сувязей адпавядаў утвораным у пэўны прамежак часу «адносінам» інтэр'ера да чалавека, рэгіянальным асаблівасцям (вядома, гэтыя адносіны асяроддзя да чалавека прапануе сам чалавек). У развіцці народнага інтэр'ера XIX — сярэдзіны XX ст. (часоў шырокага бытавання куфра) назіраюцца дзве тэндэнцыі гэтых адносін. Першая характарызуе інтэр'ер на яго раннім этапе, калі арганізацыя асяроддзя задавальняла утылітарныя патрабаванні чалавека, занятага натуральнай гаспадаркай і працоўна-абрадавай дзейнасцю. Аднакамернае ці двухкамернае жыллё прымушала селяніна вырашаць у адной прасторы цэлы комплекс задач, якія звязаны з адпачынкам, працай, абраднасцю.

Другая тэндэнцыя абумоўлена фарміраваннем новай планіроўкі жылога памяшкання, што выклікалася развіццём капіталістычных адносін у вёсцы, больш цеснай сувяззю вёскі з горадам. У канцы XIX — пачатку XX ст. у жыллі беларусаў была шырока распаўсюджана печ з комінам, так званая «белая печ». Гэта пазбавіла інтэр'ер ад сажы і дыму, дазволіла аздабляць яго

56. Агоўскі куфар. Іванаўскі р-н Брэсцкай вобл. 1955





57. Інтэр'ер сялянскай хаты з Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1957

светлымі, узорыстымі вырабамі на працяглы час, прычым у любую пару года. Новаму жывапісна-пластычнаму ладу хатняга начыння спрыяла палепшанае асвятленне інтэр'ера дзякуючы павялічаным аконным праёмам, выкарыстанню газавых лямп, замене спальных палкоў ложкамі і інш.

Са з'яўленнем перагародак для кухні, а пазней для спальні пачала мяняцца функцыя асноўнага пакоя хаты, які атрымаў назву «святліца». Асноўнае практычнае функцыянальнае прызначэнне святліцы саступае месца эстэтычнаму прызначэнню. Народныя майстры ператвараюць жылое памяшканне ў своеасаблівы музей, які пастаянна абнаўляе сваю экспазіцыю. Ручнікі, абрусы, дываны, палавікі «хаднікі» мяняюцца ў залежнасці ад пэўнага свята, абраду ці пары года. Прычым кожны выраб «экспануецца» ў сваіх, абумоўленых традыцыяй утылітарных і семантычных зонах, у сваіх спосабах афармлення, кампаноўкі. Святліца, якую маляўніча прыбіралі жанчыны к святу, заставалася некранутай цэлымі тыднямі, а часам месяцамі.

У такіх святліцах колькасць вырабаў дэкаратыўна-абрадавага прызначэння павялічваецца настолькі, што засланяе строгую архітэктанічную гармонію старадаўняга інтэр'ера, які служыў у мінулым і рабочай майстэрняй, і «храмам» для выканання абрадаў, і месцам для адпачынку. Асобныя вырабы, важныя ў гаспадарчай дзейнасці, выцясняюцца з жыллёвага інтэр'ера ў сенцы, камору, на гарышча або перамяшчаюцца ў іншыя прасторавыя

зоны. Трэба адзначыць, што такая раскоша ва ўяўленні беларускага селяніна выяўляла хутчэй схільнасць да аздаблення, чым да матэрыяльнай каштоўнасці самой па сабе.

Змены функцыянальнай асновы інтэр'ера датычыліся таксама і куфра, які з'яўляўся важным яго элементам. Існуюць тры віды сувязей — семантычная, пластычная, дэкаратыўная, якія аб'ядноўваюць куфар з іншымі элементамі інтэр'ера і надзяляюцца рытуальнай, функцыянальнай, вытворчай і эстэтычнай прыкметамі. Кожная з іх вызначалася характарам часу, роляй твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў духоўным жыцці селяніна, мясцовымі традыцыямі і іншымі фактарамі. Безумоўна, гэтыя сувязі не існуюць паасобку. У межах кожнай з іх ёсць і іншыя сувязі, таму вылучаем іх паводле дамінуючых прыкмет.

Сутнасць семантычнай сувязі заключаецца ў блізкасці зместу, сімволікі колеру, графікі арнаменту на традыцыйна-абрадавых куфрах і рэчах хатняга ўжытку. Прычым змест і сімволіка пастаянна дапаўняліся і абнаўляліся ў адпаведнасці са зменамі ўсёй «дэкарацыі» інтэр'ера, якая шмат у чым залежала ад аграрных святаў, традыцыйных абрадаў. Змены мастацкай структуры народнага інтэр'ера абумоўлены кругазваротам у прыродзе і працоўным календаром. Колер і арнамент куфра мелі багатую і ўстойлівую сімволіку, якая заклікана забяспечыць урадлівасць нівы, дабрабыт і шчасце сям'і. Пры кожнай варыянтнай структуры інтэр'ера гэтыя запатрабаванні да семантыкі заставаліся актуальнымі. Праўда, каб паслабіць тую ці іншую сімволіку дзеля большай лучнасці дэкору куфра з іншымі здымнымі вырабамі інтэр'ера, яго засцілалі спецыяльнымі посцілкамі. Цікава і тое, што куфар выкарыстоўваўся як сховішча тых самых рэчаў, якія дамінуюць у кампазіцыі інтэр'ера і з якімі яму даводзіцца яднацца пад час утылітарна-абрадавага экспанавання.

У аздабленні куфра спалучаюцца земляробчыя і шлюбныя матывы (іл. 57). Узвелічэнне шлюбнага рытуалу, якое рабілася з дапамогай афармлення куфра, «здзяйснялася не толькі з мэтай пажадання або наклікання сямейнага дабрабыту. Заключэнне шлюбу лічылася неабходным дзеля ўздзеяння на ўрадлівасць зямлі» [2]. Напрыклад, вясною, пад час траецкіх святаў, інтэр'ер палескіх святліц упрыгожваўся вялікай колькасцю ручнікоў з раслінным паліхромным арнаментам (вянкі, букеты, гірлянды), а таксама зелянінай, пераважна «маем» — галінкамі бярозы, клёну і іншых дрэў і «яверам» (аерам), што яскрава пацвярджае семантычную еднасць дэкору вясельнага куфра з астатнімі кампанентамі мастацкага афармлення інтэр'ера.

Пластычная сувязь грунтуецца на канструкцыйна-выразнай блізкасці формы куфра да зруба сялянскай хаты, а таксама да той традыцыйнай мэблі, якая запаўняла інтэр'ер. Прамавугольная форма куфра залежала ад дашчанай канструкцыі. Тут рэльефна акрэсліваецца пранікненне метадаў архітэктанічнага формастварэння. Прамавугольная скрыня арганічна ўпісвалася ў прамавугольнік вянца хаты; такой жа формы былі стол, лава, печ. А ўзорысты дэкор прапіловак на ножках куфра амаль дакладна адпавядаў прапіловачнаму аздабленню аконных ліштваў.

Дэкаратыўная сувязь мае на мэце надаць арнаментальна-дэкаратыўнае адзінства інтэр'еру. Падпарадкоўваючы рэчавую атрыбутыку інтэр'ера законам рытмічнай арганізацыі прасторы, майстры стваралі цэласны, насычаны, суладны ансамбль. Блізкасць арнаментальных матываў і каларыту

куфра да аздаблення ручнікоў, дываноў, шкельцаў-карцінак і іншых прысценна-плоскіх і аб'ёмна-прасторавых вырабаў садзейнічала ансамблевай зладжанасці сялянскага інтэр'ера. Адбывалася гэта і па той прычыне, што арнаментальна-каларыстычны лад куфра часта задумваўся адначасова з іншай мэбляй і іншымі рэчамі хатняга ўжытку і аздаблення. Размалёўвалі куфры тыя ж майстры, якія натыкалі і нашывалі ўзоры на ручніках, дыванах і г. д. Якраз з-за таго, што большасць беларускіх куфраў выраблялася і аздаблялася жыхарамі вёсак і мястэчкаў, існавала рэальная магчымасць вырашаць задачы арганізацыі прасторы, дасягаць каляровага адзінства, хараства, а таксама светлага настрою ад усяго архітэктурнага аб'екта, а не толькі асобных памяшканняў хаты.

Акрамя чыста дэкаратыўнага эфекту, куфар у пэўнай меры прасторава і функцыянальна заніраваў інтэр'ер. Разам з ручнікамі, дыванамі, сурвэткамі, фіранкамі, хатнім начыннем ён ствараў неабходны эмацыянальны клімат для адпачынку і працоўнай дзейнасці селяніна, прыгожы вобраз мастацка насычанага асяроддзя.

У сістэме інтэр'ера куфар не прэтэндаваў на ролю галоўнага аб'екта эстэтычнай каштоўнасці. Мастацкі вобраз сялянскай хаты складваецца пераважна з паслядоўнага чаргавання розных прастораў, іх пластычнай і паліхромнай насычанасці.

На прыкладзе актыўнага ўздзеяння толькі аднаго віду мэблі — куфра на структуру інтэр'ера сялянскай хаты праглядаюцца асаблівасці мастацка-прасторавага мыслення беларускіх народных майстроў, уменне сродкамі сінтэзу мастацтваў і мастацкага формастварэння вырашаць праблемы комплекснай арганізацыі асяроддзя. У традыцыйным беларускім інтэр'еры можна прасачыць не толькі функцыянальную ўзаемасувязь пластычных мастацтваў і архітэктуры, але таксама і структурную, якую разумеем у апошнім выпадку як «узаемадзеянне пластычных мастацтваў з агульнай прынцыповай сістэмай пабудовы архітэктурнай формы, ступень іх інтэграцыі» [3].

У беларускім сялянскім інтэр'еры многіх раёнаў куфар ці скрыня былі не толькі неад'емнай яго дэталлю, але і часткай усёй сістэмы пластычнага мыслення, якое актыўна развівала закладзеную ў архітэктурнай кампазіцыі ідэю ансамбля. Таму зразумела, чаму такой арганічнай была і універсальная праява творчых здольнасцей беларускіх народных майстроў. Нагадаем вядомую народную мастачку — куфэршчыцу з в. Агова Брэсцкай вобласці Лідзію Доўгер, у творчасці якой занятку размалёўкай куфраў спадарожнічалі роспіс дэкаратыўных пано, узорыстае ткацтва, вышыўка.

На працягу адносна кароткага бытавання куфар быў важным кампанентам вясковага інтэр'ера, па самой сваёй прыродзе цесна звязаны і з архітэктурай і з дэкаратыўнымі тканінамі, іканапісам, разьбой па дрэву. Дастаткова параўнаць аднакаляровыя куфры XIX ст. з паліхромнымі куфрамі 1950-х гадоў і стане зразумела адпаведнасць мастацкага афармлення куфраў прынцыпам развіцця архітэктанічных ідэй, закладзеных у архітэктуры. Заўсёдная прысутнасць такой якасці, як ансамблевасць вырашэння, вымагала арганічнага ўключэння куфра ў сістэму пластычных мастацтваў свайго часу і свайго рэгіёна.

Арганізацыя ўнутранай прасторы беларускай сялянскай хаты была пазбаўлена выпадковасці. Яе гаспадар, хай сабе падсвядома, заўжды кіраваўся традыцыямі і канонамі хараства, якія былі выпрацаваны продкамі. Яны

выяўляліся ў эстэтызацыі формы, утылітарнай і пластычна-выразнай. Гэты прынцып на сённяшнім этапе спарадзіў новы канон кампазіцыйных прыёмаў мастацкага афармлення вясковага інтэр'ера.

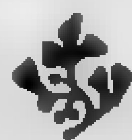
У наш час вясковы інтэр'ер хутка мяняецца. Нягледзячы на тое што ў вёсцы ў асноўным драўляныя сядзібы, а людзі па-ранейшаму займаюцца земляробствам і жывёлагадоўляй, назіраецца працэс ускладнення і драблення інтэр'ера на ячэйкі, дзе куфру становіцца цесна. Сёння куфар адыходзіць на другі план, яго выносяць у кладоўку ці сенцы, а зрэдку і на гарышча ці ў свіран. Яго месца заняла шафа, якая спрыяе падзелу інтэр'ера на пакоі. Адарваная ад сцяны, яна часта служыць перагародкай. На Панямонні і ў цэнтральнай Беларусі шафу аздабляюць размалёўкамі, блізкімі да куфравых.

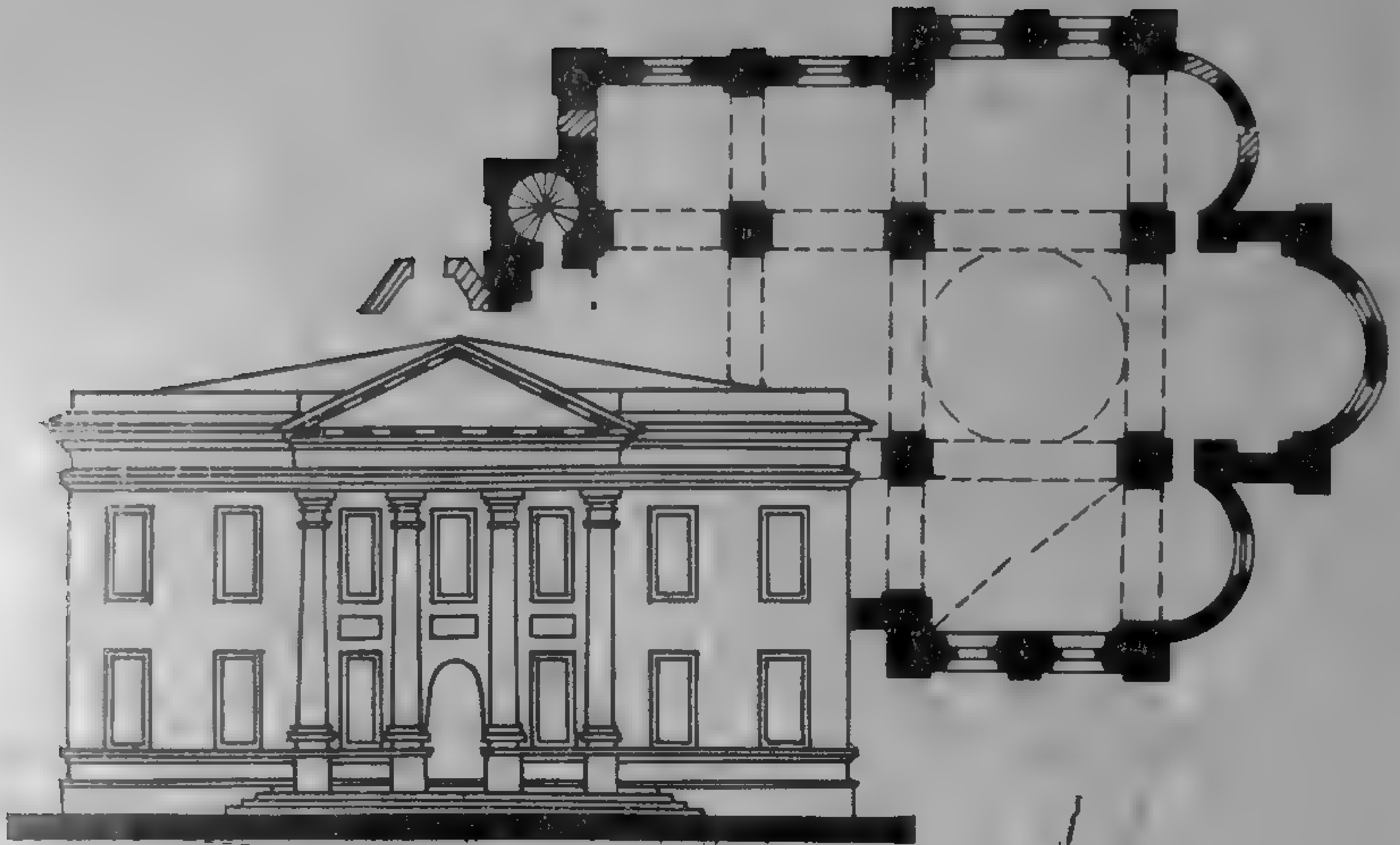
Бадай, толькі на Палессі ў народнай архітэктурна-мастацкай практыцы, як і раней, вядзецца пошук новых кампазіцыйных сродкаў і прыёмаў вырашэння інтэр'ера з відавочнымі ўлікамі мясцовых традыцый. Рукатворна, маляўніча яскрава афармляюць інтэр'еры хат народныя майстрыхі Драгічынскага, Іванаўскага, Столінскага, Лельчыцкага раёнаў. Палескі інтэр'ер запоўніўся мноствам тканін — вышытых, тканых, вязаных, набіваных, плеценых і інш. Нягледзячы на прыкметнае захапленне паліхроміяй інтэр'ера, не парушаецца даўняя традыцыя комплекснага фарміравання прадметна-прасторавага асяроддзя.

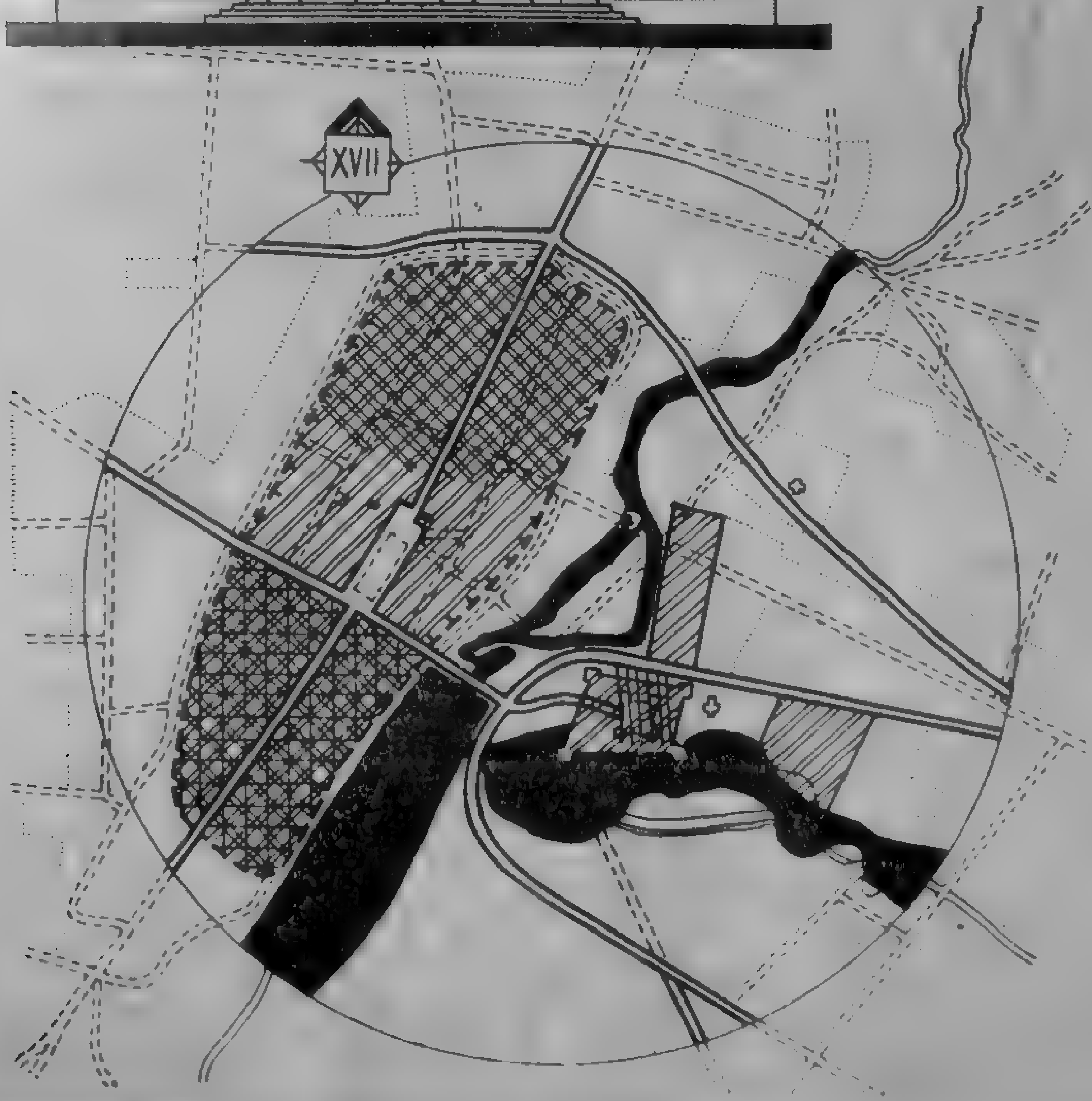
[1] Насовіч І. І. Слоўнік беларускай мовы. Мн., 1983. Факсімільнае выданне «Словаря белорусского наречия» (1870).

[2] Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963. С. 54.

[3] Соловьев Н. О структурной гармонии пластических искусств и архитектуры // Советское декоративное искусство. М., 1978. С. 128.






XVII

Глава 3

АРХІТЭКТУРА

І. М. Чарняўскі
Грамадзянскае мураванае дойлідства Беларусі ў XII—XV стст.



Т. В. Габрусь
Семантыка і функцыя трансепта ў беларускім дойлідстве XVI—XVIII стст.



Ю. А. Якімовіч
Драўляныя замкі Беларусі XVI—XVIII стст.



У. М. Дзянісаў, З. С. Пазняк
Мінскі кляштар дамініканцаў



І. М. Слюнькова
Мастацкія прынцыпы рускага класіцызму ў архітэктуры Магілёўскай семінарыі



Д. С. Бубноўскі
Гісторыя горадабудаўнічага развіцця г.п. Мір



І. М. Чарняўскі

Грамадзянскае мураванае дойлідства Беларусі ў XII—XV стст.

У сучасны перыяд грамадзянскія мураваныя пабудовы перыяду сярэдневякоўя вывучаны недастаткова. Асабліва нешматлікія звесткі па ранняму перыяду іх развіцця. Прычыны недастатковасці матэрыялу не столькі ў адсутнасці належнай увагі з боку даследчыкаў да гэтага тыпу архітэктурных помнікаў, колькі ў іх захаванасці. Частыя войны на беларускіх землях, неаднаразовыя перабудовы помнікаў абарончага дойлідства, у комплексе з якімі існавалі і грамадзянскія будынкі, прыводзілі да поўнай страты апошніх або да значнай змены іх першапачатковага аблічча. Істотнае значэнне ў вывучэнні сярэдневяковай архітэктуры мае архітэктурная археалогія, інтэнсіўнае развіццё якой прыпадае на апошнія гады. Дзякуючы архітэктурна-археалагічным даследаванням стварылася магчымасць характарызаваць зараджэнне і развіццё мураваных грамадзянскіх пабудоў, якія на ранніх этапах свайго існавання самым цесным чынам былі звязаны з абарончымі комплексамі.

Найбольш раннімі з помнікаў грамадзянскага дойлідства на Беларусі з'яўляюцца харомы ў Полацку і Гродне [1]. Аналогіі ім вядомы ў Кіеве, Чарнігаве, Смаленску [2]. Назапашаная інфармацыя дазваляе акрэсліць іх функцыі ў сістэме забудовы ўмацаванага дзядзінца, правесці аб'ёмна-планавую рэканструкцыю.

Мураваны харам у Полацку ўзведзены, як і «царква на дзядзінцы», не пазней 80-х гадоў XII ст.[3] Гродзенскі харам узнік у апошняй чвэрці XII ст.[4] Абодва будынкі, змураваныя з плінфы на каменных падмурках, былі двухпавярховыя. У полацкім хараме, акрамя таго, быў зроблены падвал. Тэхніка мuroўкі кожнага вызначалася характэрнымі рысамі, уласцівымі тагачасным архітэктурным школам Полацка і Гродна. Першыя паверхі іх былі падзелены на два памяшканні, у меншым з якіх размяшчалася лесвіца. Міжпаверхавыя перакрыцці насцілаліся з дошак па бэльках. Для пакрыцця пабудоў выкарыстоўваліся алавяныя пласціны, аб чым сведчаць знаходкі зліткаў пераплаўленага волава, зробленыя пры раскопках гродзенскага харама.

Традыцыйна харомы ўзводзіліся ў комплексе княжацкага драўлянага палаца і займалі разам з мураванай царквой, размешчанай непадалёк, дамінуючае становішча на дзядзінцы. Адсутнасць у памяшканнях мураваных харомаў ацяпляльных прыстасаванняў не дазваляла выкарыстоўваць іх у якасці жылля. Відавочна, тут праводзіліся ўрачыстыя застоллі з удзелам князя і дружыны, прыёмы замежных паслоў.

У другой палавіне XIII ст. у беларускай архітэктуры назіраюцца карэнныя змены: з'яўляюцца першыя раннегатычныя збудаванні, названыя ў летапісах «стаўпамі». Акрамя ацалелай Камянецкай вежы засведчана таксама існаванне падобных збудаванняў у Гародні, Бярэсці, Тураве, Полацку, Навагрудку [5]. Даследаванні стаўпоў у Камянцы і Навагрудку паказалі, што ўзводзіліся яны з брусковай цэглы ў сістэме балтыйскай мuroўкі на магутных каменных падмурках [6]. Аналіз месцазнаходжання іх на тэрыторыі беларускіх гарадоў дазваляе сцвярджаць, што ва ўмацаваннях яны выконвалі найперш абарончую ролю. Камянецкі ж стоўп можна, відавочна, звязваць з тыпам жылых вежаў, надзеленых абарончымі функцыямі, які-

мі былі вежы-данжоны, што ўзніклі ў IX ст. у Заходняй Еўропе [7]. Ва ўсякім разе адметнасцю Камянецкай вежы з'яўлялася размяшчэнне побач з ёю мураванага будынка, які, на думку П. А. Рапапорта, мог быць палацам князя Уладзіміра Васількавіча. У падобных вежах-стаўпах у Холме і Столп'і на Валыні, адкуль і трапілі яны на Беларусь, выяўлены знаходкі, якія, несумненна, сведчаць пра іх жылое прызначэнне [8]. Характар аконных праёмаў Камянецкай вежы дазваляе размясціць памяшканні гэтага тыпу на пятым ярусе. Аднак ніякіх рэшткаў ацяпляльных прыстасаванняў тут не выяўлена. На падставе гэтага можна меркаваць, што жыллё ў вежы было часовым, відаць, толькі ў выпадку варожай аблогі.

У першай палавіне XIV ст. з узвядзеннем мураваных замкаў-кастэляў назіраюцца далейшыя перамены ў архітэктурных традыцыях Беларусі. У выніку даследаванняў замкаў у Крэве і Лідзе выяўлены каменныя падмуркі, на якіх ставіліся драўляныя жылыя будынкі. Размяшчаліся яны па ўнутраным перыметры двара. Паміж абодвума замкамі, пры значным іх падабенстве, ёсць істотнае адрозненне. Зыходзячы з аналізу характару пабудоў Крэўскага замка, відавочна, што ён ад пачатку будаўніцтва задумваўся як княжацкая рэзідэнцыя. Жыллё князя было размешчана, відаць, у нарожнай паўночна-заходняй вежы, дзе верхнія паверхі мелі большыя аконныя праёмы з аздобленымі жывапісам адкосамі [9]. Яна была ўзведзена адначасова з замкавымі мурамі і выконвала таксама абарончыя функцыі. Важныя звесткі, на аснове якіх можна меркаваць менавіта аб грамадзянскім характары паўночна-заходняй вежы, ёсць у беларускіх летапісах. З пісьмовых крыніц вядома, што схопленага Ягайлам князя Кейстута пасадзілі «у твержу» («твердзу», «вежу»), а праз пэўны час зняволенага «князя вялікага Вітаўта» змясцілі «за стражаю», але «в комнате», «а жонкам двема прозволено было ходити до комнаты, и княгиню з ним посадили, а положивши их вон выходят, а сторожа около была» [10]. У «Летапісе Рачынскага» засведчана, што Вітаўт быў пасаджаны «у коморе, а жонкам двема прызволено было ходити до коморы» [11]. Назвы памяшканняў «комната» і «камора», супрацьпастаўленыя назвам турэмных цямніц «твержа», «твердза», «вежа», сведчаць пра наяўнасць у замку жылых памяшканняў, дзе можна было змясціць, хай сабе і зняволенага, вялікага князя з жонкай. У гэты ж перыяд у Лідскім замку існавала таксама толькі адна паўднёва-заходняя вежа, але яна выконвала выключна абарончыя функцыі.

У канцы XIV ст. абодва замкі былі дапоўнены новымі вежамі, якія пабудавалі насупраць ранейшых у куце двара. Відавочна, гэтыя будаўнічыя работы былі звязаны з мерапрыемствамі, што праводзіліся вялікім князем Вітаўтам з мэтай умацнення дзяржавы напярэдадні рашаючых бітваў з крыжакамі. У часе даследаванняў паўночна-ўсходняй вежы Лідскага замка былі выяўлены знаходкі, якія сведчаць аб яе жылым прызначэнні. Прыкметай існавання ў ёй жылля з'яўляюцца нішы, заглыбленыя ў тоўшчу сцен першага паверха, у якіх распальваўся агонь для ацяплення верхніх памяшканняў [12]. Наданне паўночна-ўсходняй вежы ў Лідзе разам з абарончымі і жылых функцый адбылося пад уплывам аналагічнага па характары прызначэння паўночна-заходняй вежы Крэўскага замка. Пры гэтым варта падкрэсліць, што будаўніцтва апошняга адносіцца да канца XIII ці мяжы XIII—XIV стст., а замак у Лідзе быў пабудаваны ў 30-я гады XIV ст. [13]

У пачатку XIV ст. па-ранейшаму выкарыстоўваліся і харамы ў Полацку і Гродне. Больш таго, знойдзеныя ў полацкім хараме рэшткі гаршковых кафляў, несумненна, сведчаць пра размяшчэнне ў ім жылля. Вынікі дэндрахраналагічнага аналізу паказваюць, што істотныя змены ў характары збудавання адбыліся ў 1304 г. Пры раскопках замкаў-кастэляў выяўлена нямала фрагментаў кафляў таго ж перыяду. На падставе гэтага можна меркаваць, што на працягу XIV ст. са з'яўленнем і распаўсюджаннем па Беларусі кафляных печаў адбываецца паступовы зрух у прызначэнні мураваных пабудоў, якія пачынаюць выкарыстоўвацца для жылля.

Адначасова з перабудовай старых замкаў па загаду князя Вітаўта пачынаецца ўзвядзенне мураванага замка ў Гродне, які канчаткова сфарміраваўся на мяжы XIV—XV стст. Аснову яго склаў Верхні (Стары) замак, падыходы да якога прыкрывалі ўмацаванні Ніжняга замка. У XV ст. Ніжні замак набывае і жылое прызначэнне: на яго тэрыторыі ўзводзіцца вялікі будынак, пазначаны на гравюры Маццея Цюнта як «Дом караля»[14].

На прыкладзе гэтых фартыфікацыйных збудаванняў прасочваецца далейшае развіццё замкаў на Беларусі, пачатак змен у характары якіх пакладзены ўзвядзеннем замка ў Крэве і перабудовай Лідскага замка. Асаблівасцю жылога будынка, размешчанага ва ўсходняй частцы гродзенскага замчышча, стала перавага грамадзянскіх, у першую чаргу жылых, функцый над абарончымі. У гэты ж час быў перабудаваны і харам XII ст., які, відаць, прыстасавалі пад склад вайсковага рыштунку, аб чым могуць сведчыць выяўленыя ў ім каменныя ядры[15]. Прыкметнай з'явай у развіцці замкаў гэтага перыяду становіцца ўвядзенне ў іх комплекс палацаў, якія былі цесна знітаваны канструктыўна з абарончымі збудаваннямі, але адрозніваліся ад іх характарам вонкавага і ўнутранага аздаблення.

Будаўніцтва мураваных палацаў можна аднесці да XIV ст. Звесткі пра адзін з першых помнікаў такога характару — палац князя Альгерда ў Віцебску — маюцца ў Хроніцы Стрыйкоўскага, а знойдзеныя пры раскопках на Верхнім замку стрэлападобныя цагліны для вымуроўкі нервюраў пацвярджаюць паведамленне пісьмовай крыніцы[16]. Пра характар жылля можна меркаваць па рэштках «дома феадала», які быў пабудаваны ў традыцыйнай для другой палавіны XIV ст. будаўнічай тэхніцы ў Навагрудку. Сцены яго вымураваны з камянёў. Цэгла выкарыстоўвалася для стварэння складаных архітэктурных дэталей і абламоўкі сцен у інтэр'еры. Накрываўся будынак паўцыркульнай дахоўкай. Памяшканні ў ім ацяпляліся кафлянымі печамі[17]. Па аб'ёмна-канструктыўных асаблівасцях навагрудскі «дом феадала» мае значнае падабенства з харамамі ў Полацку і Гродне. Варта зазначыць, што ў гатычных будынках сцены ні знутры, ні звонку, як гэта назіраецца ў папярэдні перыяд, не тынкаваліся. Вапнавая тынкоўка выкарыстоўвалася пераважна як элемент аздаблення: для пакрыцця рознахарактарных ніш, пасаў ці аконных адкосаў.

Даследаванні помнікаў архітэктуры дазваляюць прасачыць узнікненне і развіццё мураваных пабудоў грамадзянскага характару. Найбольш раннія з іх — харамы, што будаваліся ў комплексе драўляных княжацкіх палацаў на дзядзінцах,— былі ў пэўнай ступені самастойнымі будынкамі. У раннегатычны перыяд у архітэктуры назіраецца зліццё грамадзянскіх і абарончых функцый у помніках мураванага дойлідства, а на пэўных этапах і

дамінаванне апошніх. Важныя зрухі ў выкарыстанні будынкаў такога тыпу пад жыллё адбываюцца з распаўсюджаннем на беларускіх землях кафляных печаў, якія сталі эфектыўным прыстасаваннем для ацяплення памяшканняў. Развіццё мураваных грамадзянскіх пабудоў адбываецца пад уплывам заходнееўрапейскага дойлідства, а таксама ўсходнеславянскай архітэктуры папярэдніх часоў, на аснове чаго выпрацоўваліся мясцовыя традыцыі будаўніцтва. У ходзе гэтага працэсу ў XV ст. узнік мураваны палац, што паклала пачатак стварэнню і ўдасканаленню ў XVI ст. палацава-замкавых комплексаў, якімі сталі замкі ў Геранёнах, Іказні, Мядзелі, Міры, Заслаўі, Нясвіжы і іншыя, дзе паступова пераважнае значэнне надаецца жылым і гаспадарчым пабудовам.

[1] Раппопорт П. А., Шолохова Е. В. Дворец в Полоцке // Краткие сообщ. Ин-та археологии АН СССР. М., 1981. № 164. С. 92; Jodkowski J. Grodno wczesnośredniewiecznie w świetle prac wykopaliskowych dokonanych na królewskim Starym zamku w Grodnie w latach 1932 i 1933 // Przegląd historyczno-wojskowy. Warszawa, 1934. T. 7. Z. 1. S. 9—10; Воронин Н. Н. Древнее Гродно // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1954. Вып. 41. С. 136; Трусов О. А. Археологическое изучение архитектурных памятников Белоруссии // Археол. открытия 1981 г. М., 1982. С. 362.

[2] Богусевич В. А. Про феодальні двори Киева XI—XIII стст. // Археологія. 1957. Т. 9. С. 16; Богусевич В. А., Холостенко Н. В. Черниговские каменные дворцы XI—XII вв. // Краткие сообщ. Ин-та археологии АН УССР. 1952. Вып. 1. С. 41; Воронин Н. Н., Раппопорт П. А. Зодчество Смоленска XII—XIII вв. Л., 1979. С. 107.

[3] Раппопорт П. А., Шолохова Е. Д. Дворец в Полоцке. С. 92.

[4] Раппопорт П. А. Зодчество XII в. на территории Белоруссии // Древнерусское государство и славяне: Материалы симпозиума, посвященного 1500-летию Киева. Мн., 1983. С. 118.

[5] Полное собрание русских летописей. М., 1962. Т. 2. Стлб. 878, 927; Ткачоў М. А. Вежы валынскага тыпу і іх распаўсюджанне на Беларусі // Беларускія старажытнасці: Матэрыялы канферэнцыі па археалогіі БССР і сумежных тэрыторый. Мн., 1972. С. 322, 328; Aleksandrowicz S. Nowe źródło ikonograficzne do oblężenia Połocka w 1579 r. // Kwartalnik historii kultury materyalnej. 1971. Nr. 1. Rys. 1, 3.

[6] Ткачоў М. А. Вежы валынскага тыпу... С. 315, 322.

[7] Piskadło A. Grody, zamki, fortece. Warszawa, 1977. S. 241.

[8] Раппопорт П. А. Волынские башни // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1952. Вып. 31. С. 216, 218.

[9] Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1928. С. 147.

[10] Полное собрание русских летописей. М., 1980. Т. 35. С. 99, 112, 113, 183, 204.

[11] Там жа. С. 156.

[12] Трусаў А. А. Архітэктурна-археалагічныя даследаванні Лідскага замка // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1979. № 4. С. 16—18.

[13] Lietuvos pilis. Vilnius, 1971. S. 18; Багласов С. Г., Трусов О. А. Историко-архитектурные исследования и реставрация Лидского замка // Lietuvos TRS architekturos klausimaj. Vilnius, 1981. T. 7. S. 28; Трусов О. А. Памятники монументального зодчества Белоруссии XI—XVII вв.: Архитектурно-археологический анализ. Мн., 1988. С. 39.

[14] Wojciechowski J. Stary zamek w Grodnie // Biuletyn historii sztuki i kultury. Warszawa, 1938. Rok 6. S. 136.

[15] Воронин Н. Н. Древнее Гродно. С. 136; Трусов О. А. Археологическое изучение архитектурных памятников... С. 362.

[16] Stryjkowski M. Kronika Polska, Litewska, Żmódska i wszystkiej Rusi. Warszawa, 1846. T. 2. S. 14; Ткачоў М., Калядзінскі Л. Раскопкі на Верхнім замку // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1984. № 1. С. 35.

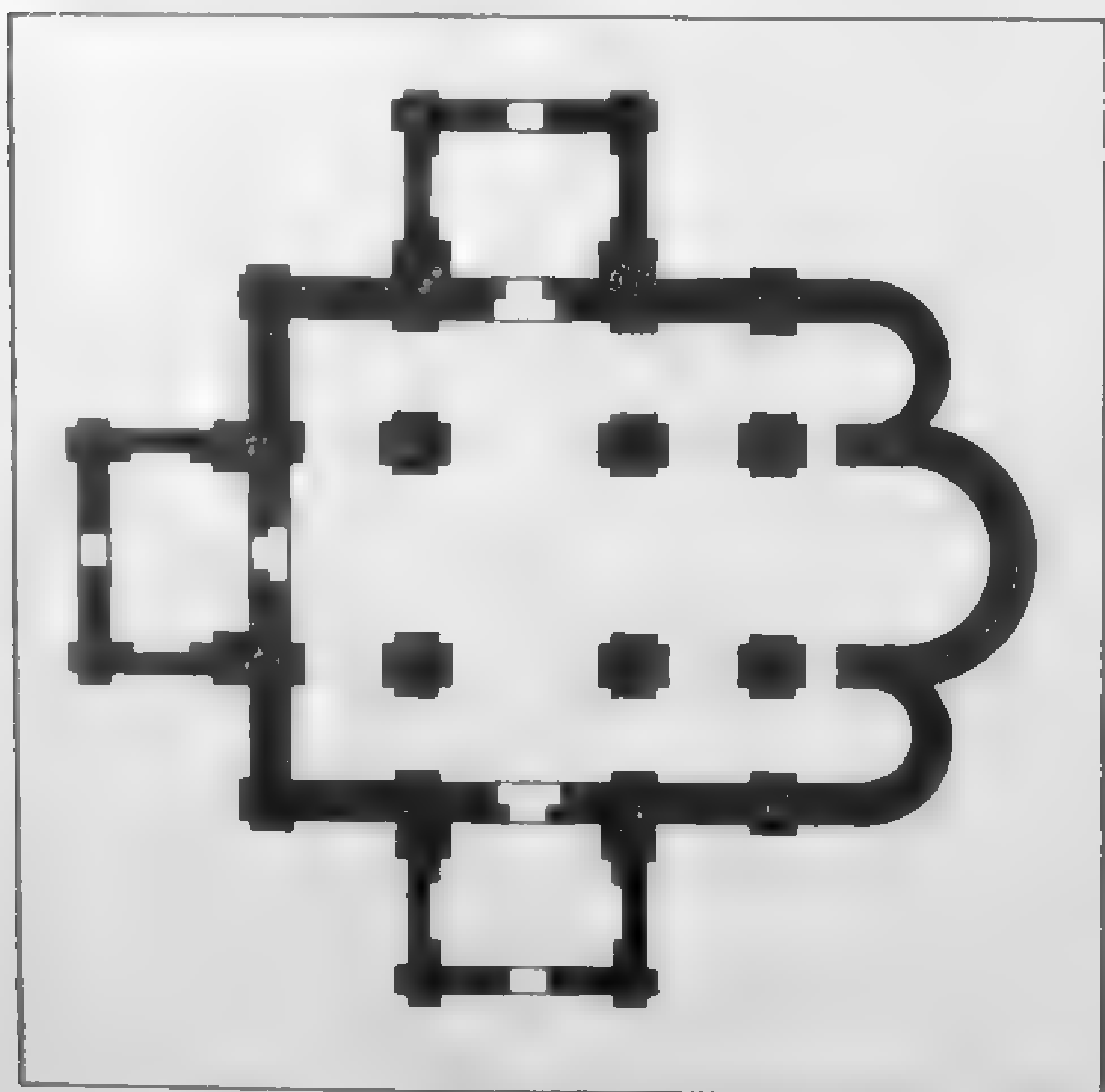
[17] Малевская М. В. Раскопки гражданской постройки XIV в. в Новогрудке // Археолог. открытия 1977 г. М., 1978. С. 420—421.

Т. В. Габрусь

Семантыка і функцыя трансепта ў беларускім дойлідстве XVI—XVIII стст.

Трансепт, ці папярочны неф,— спецыфічная архітэктурная форма, якая ўласціва толькі культаваму будаўніцтву. Больш таго, сярод значнай колькасці розных тыпаў культавых збудаванняў ён характэрны толькі для пэўнага тыпу будынкаў: крыжовай ці крыжова-купальнай базілікі.

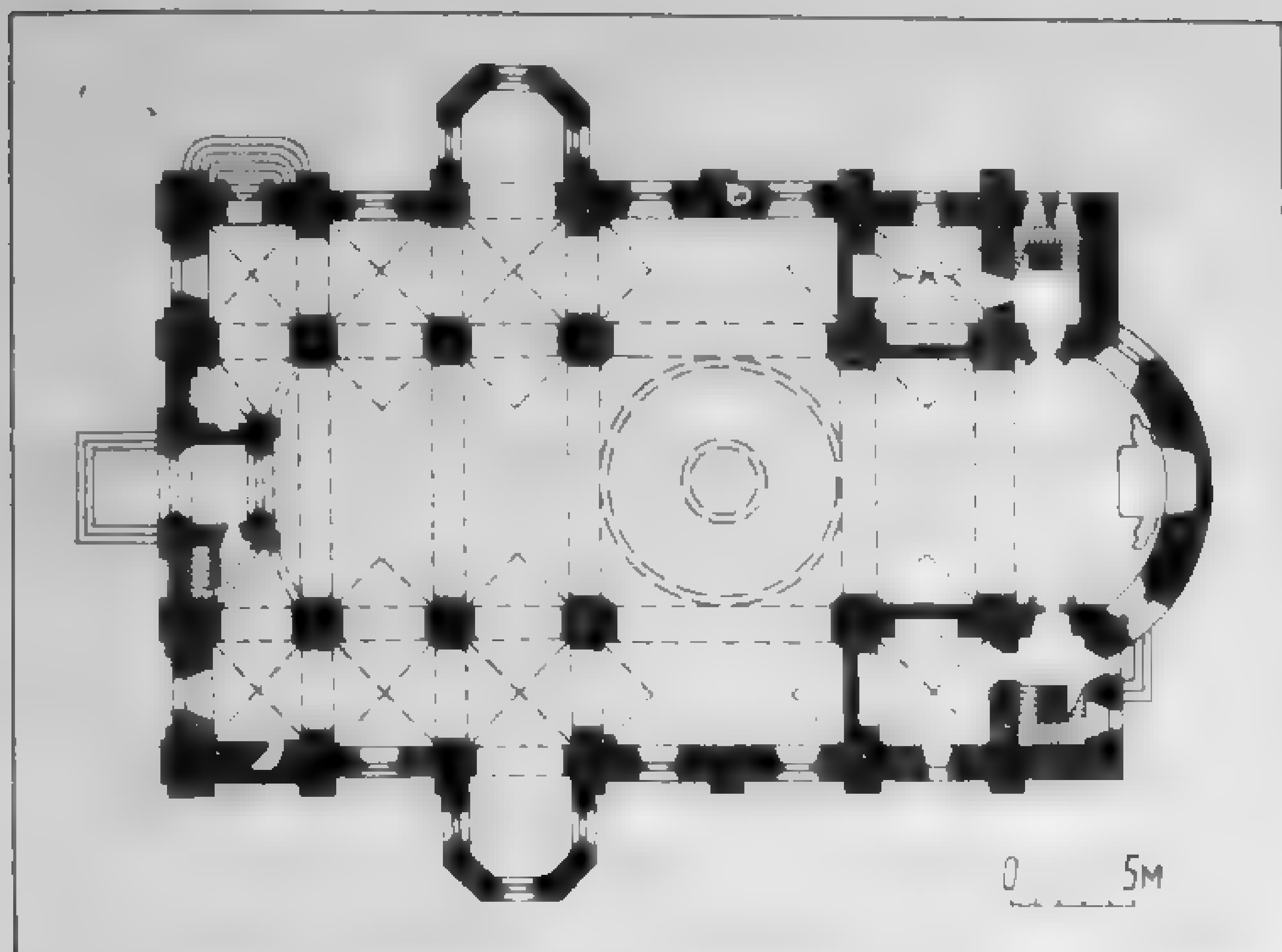
Будынак базілікальнай кампазіцыі звычайна ўяўляе ў плане выцягнуты прамавугольнік і складаецца з няцотнай колькасці падоўжных нефаў, якія папарна згрупаваны вакол цэнтральнага нефа. Бакавыя нефы значна больш нізкія за цэнтральны, у выніку чаго ствараецца магчымасць яго верхняга бакавога асвятлення. Такім чынам, у папярочным сячэнні будынак мае спецыфічны базілікальны разрэз. Калі такое збудаванне перасякае папярочны неф (трансепт), роўны па вышыні з цэнтральным, то базіліка ператвараецца ў «крыжовую», паколькі план яе на ўзроўні карніза набывае форму крыжа. А калі сяродкрыжжа ўвенчваецца купалам, узнікае найбольш развітая архітэктанічная структура — крыжова-купальная базіліка, якая нясе ў сабе глыбокую рэлігійную сімволіку. Этымалагічнае вызначэнне базілікі як «царскага дома» набывае сэнс «дома бога», план сімвалізуе распяцце, а купал — нябесную сферу.



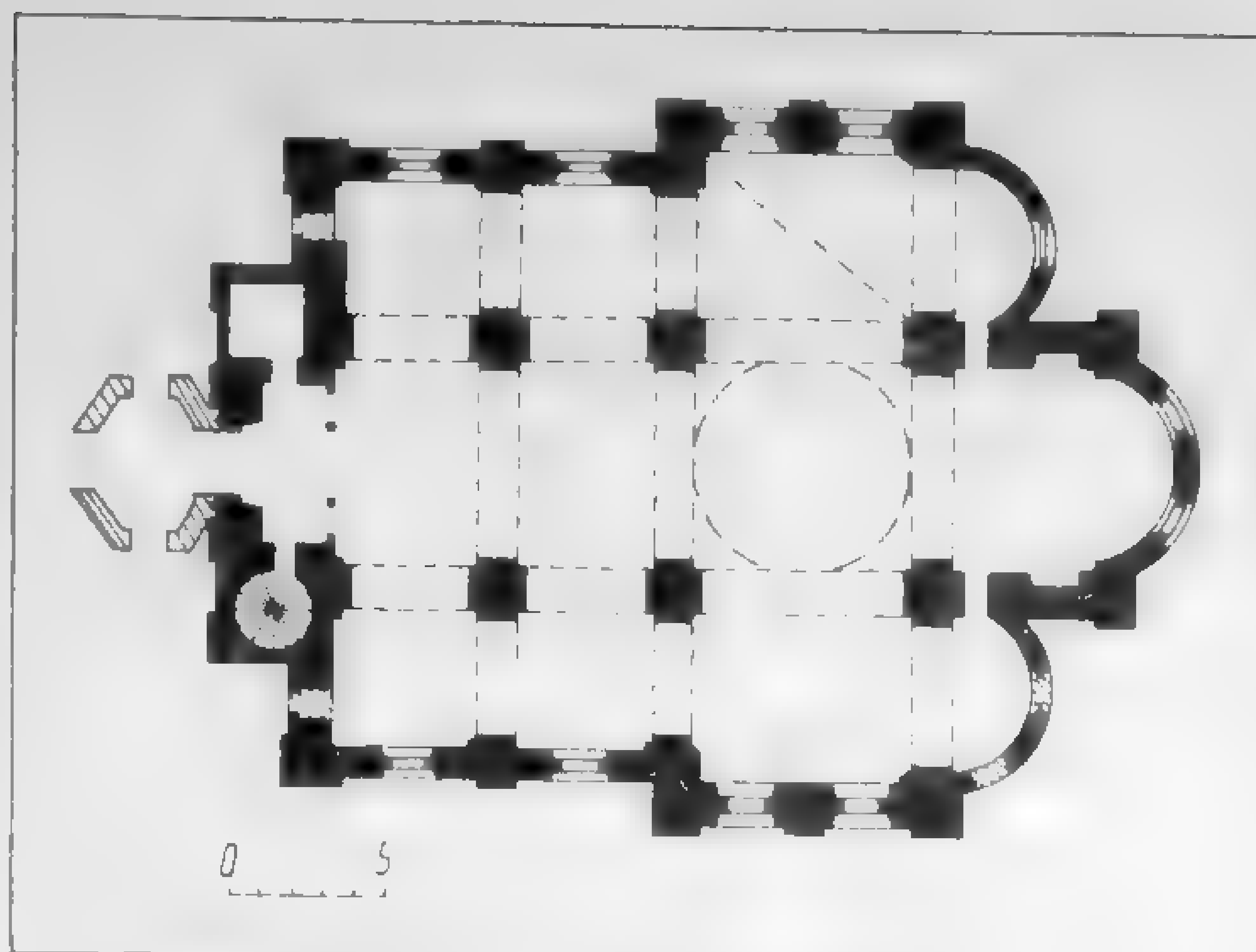
58. Вялікі сабор Бельчыцкага манастыра ў Полацку XII ст. План

У залежнасці ад таго, мае план крыжова-купальнай базілікі на ўзроўні карніза форму лацінскага ці грэчаскага крыжа, прагледжваецца адпаведна яе заходняе (рымска-каталіцкае) ці ўсходняе (візантыйскае) паходжанне. Адсюль відавочна, якая істотная роля належыць трансепту ў рэалізацыі сацыяльна-ідэалагічнай праграмы каталіцкай і праваслаўнай цэркваў. Для гісторыі беларускага грамадства разглядаемага перыяду, з другой палавіны XVI да канца XVIII ст., выяўленне канкрэтных шляхоў яе ажыццяўлення мае асабліва важнае значэнне. Іменна ў гэты перыяд у Вялікім княстве Літоўскім існавала складаная сацыяльна-палітычная і рэлігійная сітуацыя, якая знайшла адлюстраванне ў пэўных формах манументальнага культавага дойлідства Беларусі перыяду позняга феадалізму.

Першыя праваслаўныя культавыя збудаванні на тэрыторыі Беларусі ўяўлялі сабою крыжова-купальныя базілікі візантыйскага паходжання з планам на ўзроўні падкупальнага квадрата ў выглядзе роўнаканцавога грэчаскага крыжа. Такі план мелі Са-



59. Касцёл езуітаў у Нясвіжы XVI ст. План

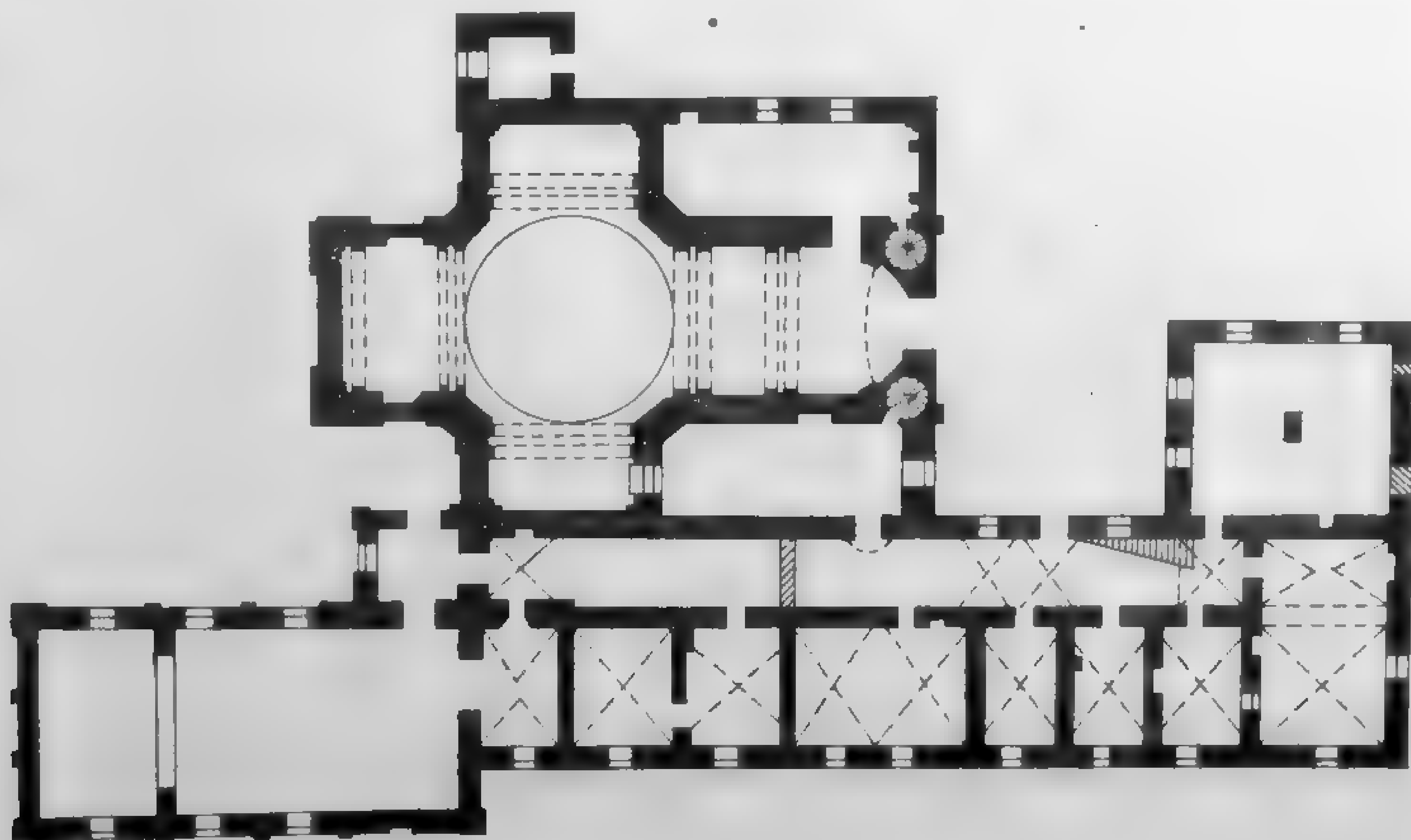


60. Мікалаеўская царква ў Магілёве XVII ст. План

фійскі сабор у Полацку (XI ст.), амаль усе вядомыя храмы старажытнай полацкай школы дойлідства, а таксама царква ў Мінску (усе XII ст.) [1]. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя вянчаючых мас гэтых помнікаў мела дзве ўзаемна перпендыкулярныя плоскасці сіметрыі (іл. 58).

Сярод культавых помнікаў Беларусі XIII — сярэдзіны XVI ст. вядомы толькі адзін, у якім захаваўся адзначаны вышэй прынцып, уласцівы візантыйскай базіліцы, але вырашаны ў новай, зусім іншай трактоўцы. Маецца на ўвазе праваслаўная царква-крэпасць у Супраслі. У архітэктуры гэтага помніка відавочна імкненне захаваць асноўныя прынцыпы кананічнай візантыйскай схемы, а іменна: трохапсіднасць і двухвосевую сіметрыю вянчаючых мас. Гэтыя прынцыпы своеасабліва спалучаюцца з рысамі абарончага дойлідства і гатычным дэкорам. Частка аб'ёмна-прасторавай

61. Царква Раства багародзіцы і манастыр базыльянак у Гродне. XVIII ст. План



кампазіцыі паміж поясам машыкуляў і асновай гранёнага светлавога барабана купала выраšana ў выглядзе двух высокіх узаемна перпендыкулярных дахаў, якія ўтвараюць у плане папарна роўнаканцавы крыж. Астатнія культавыя помнікі гэтага перыяду, як праваслаўныя, так і каталіцкія і пратэстанцкія, не маюць ярка выражаных элементаў базілікальнай структуры.

Толькі з пачаткам контррэфармацыі ў беларускае дойлідства быў прыўнесены заходні тып крыжова-купальнай базілікі. Першым помнікам такога тыпу з'яўляецца касцёл езуітаў у Нясвіжы, пабудаваны ў 1584—1593 гг. па фундацыі князя Радзівіла Сіроткі архітэктарам Я. М. Бернардоні. Ён у асноўным паўтарыў архітэктурны тып галоўнага храма езуітаў Іль Джэзу ў Рыме, які па сваіх фармальных прыкметах належыць да мастацкай сістэмы барока. Нясвіжскі касцёл езуітаў мае развітую аб'ёмна-прастораву структуру з ярка выражанай адной падоўжнай плоскасцю сіметрыі. На ўзроўні падкупальнага квадрата план набывае выгляд выцягнутага лацінскага крыжа. Білатэральная сіметрыя аб'ёмаў падкрэслена цэнтральна-восевым выраšэннем галоўнага фасада, сіметрычнай групоўкай дэкаратыўных элементаў (валют, пілястр, ніш) (іл. 59).

Паказальна, што пры наяўнасці выдатнага ўзору архітэктуры барока, небывалага па сваёй аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і дэкору, у Беларусі на працягу яшчэ больш як чвэрць стагоддзя не было ўзведзена ніводнай крыжова-купальнай базілікі. Бліжэйшыя па часе манументальныя збудаванні базілікальнага тыпу носяць яшчэ рысы раманскага стылю, готыкі і рэнесансу: касцёл бернардзінцаў у Гродна (канец XVI ст.— 1618 г.), Мікалаеўскі касцёл у Міры (1599—1605). Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя апошніх значна адрозніваецца ад нясвіжскай. Трансепт мірскага касцёла кампазіцыйна падпарадкаваны асноўнаму нефу і



62. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Чарнаўчыцы Брэсцкага р-на. XVIII ст. Агульны выгляд

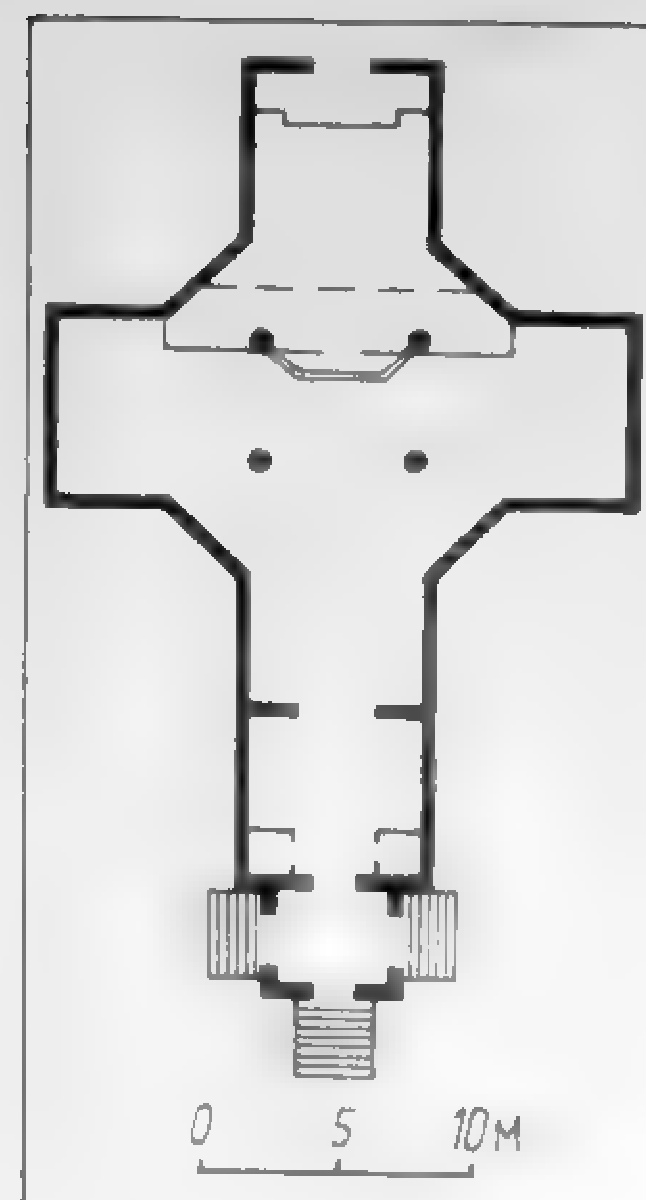
трактаваны як другасная, менш істотная форма.

Адначасова рудыменты трансепта з'яўляюцца ў культавых збудаваннях аднанефавага зальнага тыпу — касцёлы ў вв. Чарнаўчыцы Брэсцкага (1583—1585) і Новы Свержань Стаўбцоўскага раёнаў (1588).

Вядомы тры трохнефавыя крыжовакупальныя базілікі, пабудаваныя ў першай палавіне — сярэдзіне XVII ст.: уніяцкі Успенскі сабор у Жыровіцах (1613—1667), касцёл езуітаў у Гродне (1647—1663) і праваслаўны Багаяўленскі сабор у Магілёве (1633—1636). Усе яны мелі на ўзроўні карніза план у выглядзе лацінскага крыжа. Відавочна, што ў беларускім дойлідстве гэты тып выкарыстоўваўся пры ўзвядзенні найбольш рэпрэзентатыўных збудаванняў усіх напрамкаў хрысціянскага культу, і таму, думаецца, беспадстаўна класіфікаваць купальныя базілікі як спецыфічна езуіцкія [2]. Самабытнасць беларускага барока абумоўлена галоўным чынам арганічным сінтэзам найбольш выразных фармальных сродкаў барока з беларускім народным дойлідствам, у якім глыбока караніліся архітэктурныя традыцыі Візантыі і Старажытнай Русі.

Відаць, іменна таму трансепт як форма меў тэндэнцыю да паступовага знікнення. Большасць культавых збудаванняў XVII ст. тыпу трохнефавай базілікі не мае трансептаў, напрыклад касцёл дамініканцаў (1605), бернардзінцаў (1624) і Петрапаўлаўская царква (1629) у Мінску, касцёлы францысканцаў у Гродне (1635), бернардзінцаў у Друі (1643), дамініканцаў у Стоўбцах (1621—1640), цыстэрцыянцаў у Вістычах (1678), езуітаў у Крывошыне (1670) і інш.

Тая ж тэндэнцыя назіраецца і ў культавых збудаваннях XVII ст. з аднанефавай структурай. Толькі лічаныя помнікі гэтага тыпу: касцёлы канонікаў латэранскіх у Слоніме (1635), фарныя ў Вішневе (1641) і Свіры (1654) — мелі план у выглядзе лацінскага крыжа і трансепт, роўнавысокі з асноўным нефам і паўкруглым прэзбітэрыем. Праваслаўная Успенская царква Куцеінскага жаночага манастыра пад Оршай (1631—1635) уяўляла сабою аднанефавы крыжова-купальны храм з роўнаканцавым грэчаскім крыжам у плане і мела пры аднанефавай структуры тры паўкруглыя апсіды, якія прылягалі да нефа і рамёнаў трансепта.



63. Мікалаеўская царква ў Кажан-Гарадку Лунінецкага р-на. XIX ст. План

Успенская царква ў Магілёве (1670) захоўвае традыцыйную для праваслаўных храмаў трохапсіднасць, але набывае план у выглядзе выцягнутага лацінскага крыжа. Адначасова ў дамініканскім касцёле ў Княжыцах (1681) трансепт існуе ў рудыментарнай форме і выяўлены толькі ў інтэр'еры. Звонку невялікія выступы трансепта пры дапамозе арак аб'яднаны з двайнымі лапаткамі бакавых фасадаў.

Акрамя адзначаных вышэй трохнефавых крыжова-купальных базілік сярэдзіны XVII ст. вядомы яшчэ два помнікі таго ж тыпу, крыху больш позныя па часе, у архітэктуры якіх

адбыліся пэўныя змены. Праваслаўная Мікалаеўская царква ў Магілёве (1669—1672) паўтарае формы больш ранняга Багаяўленскага сабора, але нефы ў ёй скарочаны на адзін шаг слупоў, што надае збудаванню амаль цэнтрычную кампазіцыю. Аднак у верхнім сячэнні яна мае слаба выражаны лацінскі крыж (іл. 60). Касцёл кармелітаў босых у Глыбокім (1639—1752) першапачаткова таксама ўяўляў сабою трохнефавую крыжова-купальную базіліку. Трансепт і прамавугольны прэзбітэрый не выступалі за межы бакавых нефаў, таму будынак у плане быў прамавугольны. Чатыры вежы па яго вуглах і купал, размешчаны амаль пасярэдзіне, стваралі ўраўнаважаную аб'ёмна-прасторавую структуру з дзвюма плоскасцямі сіметрыі. Толькі пры перабудове ў пачатку XVIII ст. у стылі «віленскага» барока кампазіцыя помніка набыла падоўжную дынаміку.

Праведзены мастацтвазнаўчы аналіз эвалюцыі форм помнікаў барока сведчыць, што на працягу XVII ст. адбываўся працэс збліжэння трактоўкі трансепта ў крыжовых і крыжовакупальных базіліках рознага паходжання, а ў цэлым змяншэння яго ідэалагічнай і кампазіцыйнай ролі і пашырэння ў сувязі з гэтым аб'ёмнапрасторавай структуры базілікі без трансепта. Гэта абумоўлена традыцыямі старажытнарускай і візантыйскай архітэктуры, якія асабліва яскрава выявіліся ў больш дэмакратычным драўляным дойлідстве Беларусі [3].

У генезісе аб'ёмна-прасторавых кампазіцый драўляных культавых збудаванняў заўважаецца паступовае зліццё архітэктурных форм рознага паходжання з прыёмамі народнага цяслярства. Найбольш раннімі з'яўляюцца храмы «клецевага» тыпу, блізкія да жылых і гаспадарчых пабудоў. Яны звычайна складаліся з трох зрубаў, якія нязначна адрозніваліся па шырыні і аб'ядноўваліся агульным вальмавым дахам.

Уздзеянне эстэтыкі барока на традыцыйны «клецевы» тып прывяло да стварэння ў беларускім дойлідстве XVII ст. самабытнага тыпу двухзрубавага храма з плоскім фасадам: цэрквы ў вв. Ляскавічы (1626), Вавулічы (1631), Латыгаль (1633) і інш. Функцыянальна храм заставаўся трохчасткавым — бабінец ператварыўся ва ўнутраны нартэкс. Такое тэктанічнае адзінства аб'ёмаў разам з маналітнасцю вянчаючых мас надавала аб'ёмна-прасторавай структуры базілікальнасць. Іменна гэты тып культавага будынка з'яўляецца ўвасабленнем у новым матэрыяле кампазіцыйных характарыстык шырока распаўсюджанай у мураваным дойлідстве XVII ст. базілікі без трансепта.

З адзначаным тыпам паступова збліжаўся падобны да яго варыянт драўлянага культавага збудавання базілікальнай канцэпцыі, але з трансептам. Першапачаткова трансепт быў роўнавысокі з асноўным зрубам і ўтвараў у верхнім сячэнні лацінскі крыж, напрыклад касцёлы ў вв. Лемяшэвічы (1675) і Валеўка (1685). Пазней рамёны трансепта часцей робяць больш нізкімі за асноўны зруб. Касцёлы ў вв. Камень (1679), Багданава (1690), Янава (1725) маюць план у выглядзе лацінскага крыжа ніжэй за карніз трансепта, а ў верхнім сячэнні план цалкам адпавядае плану традыцыйнай «клецевай» царквы.

Ідэя крыжова-купальнай базілікі мела ў драўляным дойлідстве Беларусі свае шляхі станаўлення. У першай палавіне XVII ст. праваслаўныя брацтвы супрацьпаставілі актыўнаму будаўніцтву мураваных касцёлаў і кляштараў будаўніцтва праваслаўных манастыроў з манументальнымі драўлянымі саборамі, аб'ёмна-прасторавая кам-

пазіцыя якіх паходзіць з візантыйскай крыжова-купальнай базілікі. Саборныя цэрквы аршанскага Багаяўленскага Куцеінскага (1623), Буйніцкага (1633), Баркалабаўскага (1641), мсціслаўскага Тупічэўскага (1641), віцебскага Маркава (1633—1691) манастыроў уяўлялі сабою чатырохзрубавыя збудаванні з планам у выглядзе роўнаканцавога грэчаскага крыжа і купалам на сяродкрыжжы. На нашу думку, яны аказалі адваротнае ўздзеянне на мураванае дойлідства, калі ўспомніць кампазіцыю і лаканічныя формы разгледжаных вышэй Успенскіх цэркваў у Магілёве і аршанскім Успенскім Куцеінскім манастыры.

У XVIII ст. трансепт зноў пачынае актыўна выкарыстоўвацца ў фарміраванні аб'ёмна-прасторавых кампазіцый каталіцкіх і уніяцкіх культавых збудаванняў, напрыклад уніяцкія цэрквы ў Вольна (1768), Беразвеччы (1750—1767), касцёлы ў Селішчы (1725), Будславе (1767—1783), Гарадзішчы (1774), Дунілавічах (1769). У значна большай у параўнанні з XVII ст. колькасці ўзводзяцца крыжова-купальныя базілікі: уніяцкія саборы ў Гродне (1720—1751) (іл. 61), Віцебску (1708—1715), Полацку (1777), Быцені (1708—1710), езуіцкія касцёлы ў Віцебску (каля 1760), Полацку (1745), Лучаі (1766—1776) і інш. Магутныя базілікальныя двухвежавыя структуры гэтых збудаванняў прасторава развіваюцца за кошт трансептаў, роўнавысокіх з асноўным нефам і прэзбітэрыем. Эстэтычныя характарыстыкі будынкаў у некаторых выпадках узбагачаюцца пластычнымі абрысамі раменаў трансепта, а таксама фігурнымі франтонамі, якія іх завяршаюць. Ідэалагічная праграмная роля трансептаў падкрэсліваецца выразнай арганізацыяй вянчаючых мас у выглядзе лацінскага крыжа.

Адначасова ў драўляным дойлідстве пад уплывам пануючай ідэалогіі зноў пашырыўся трохзрубавы тып храма, але ў іншай трактоўцы. Прамавугольны цэнтральны зруб ставіўся ў папярочным напрамку да падоўжнай восі ўсяго збудавання і нагадваў, такім чынам, трансепт. Кампазіцыя пакрыцця аб'ёмаў адпавядала арганізацыі вянчаючых мас крыжова-купальнай базілікі — цэрквы ў вв. Покры (1739), Чарнаўчыцы (1733) (іл. 62). Але па-ранейшаму пераважаў тып храма базілікальнай канцэпцыі без трансепта, які захоўваў традыцыі папярэдняга часу: цэрквы ў вв. Валавель (1766), Дзівін (1740), Лявонпаль (1774).

Толькі пасля падзелу Рэчы Паспалітай склаўся новы тып драўлянага культавага збудавання — пяцізрубавы. Ён узнік на аснове трохзрубавага з дапамогай будовы сіметрычных бакавых частак, што надавала крыжовай кампазіцыі цэнтрычнасць (царква ў Кажан-Гарадку, 1818) (іл. 63).

Такім чынам, архітэктурная форма трансепта ў беларускім манументальным дойлідстве была сацыяльна дэтэрмінаванай і надзвычай мабільнай. Сукупнасць рэлігійна-палітычных абставін, узаемадзеянне традыцый народнага будаўніцтва і запазычаных форм рознага паходжання абумовілі важную ідэалагічную ролю трансепта і яго самабытную трактоўку ў нацыянальным дойлідстве, што адлюстравала істотныя бакі грамадскага жыцця Беларусі перыяду позняга феадалізму.

[1] Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. // Археология СССР: Свод исторических источников. Л., 1982. Табл. 11, № 162, 164, 166—169, 173.

[2] Квитницкая Е. Д. Архитектура Белоруссии XVII в. // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1968. Т. 6. С. 487.

[3] Хадыка Т. В. Аналіз станаўлення стылю барока ў манументальным драўляным дойлідстве Беларусі XVII ст. // Весці АН БССР. Серыя грамад. навук. 1974. № 1. С. 95—103.

Ю. А. Якімовіч

Драўляныя замкі Беларусі XVI—XVIII стст.

Драўлянае замкавае дойлідства Беларусі складае яркую старонку ў гісторыі беларускай архітэктуры. Аднак да нашага часу не захаваўся ніводзін драўляны замкавы комплекс. Вывучыць іх можна толькі на падставе архіўных і літаратурных крыніц.

Буйнейшымі ў Беларусі былі дзяржаўныя замкі Полацка і Віцебска. У XVI—XVII стст. яны атрымалі складаную двух- і трохчасткавую структуру. Першымі па часе ўзнікнення з'яўляюцца Верхнія замкі, якія былі пабудаваны на месцы старажытнарускага дзядзінца. Ніжнія замкі ўзніклі пазней у выніку ўмацавання вакольнага горада ці аднаго з пасадаў. Так, полацкі Верхні замак, згодна з рэвізіяй 1552 г.[1], меў 204 гародні і 9 вежаў, з якіх Віцебская і Безыменная былі брамамі (вялі адпаведна да вусця Палаты і Вялікага пасада), астатнія — «глухія». Гародні рубіліся ў пяць, вежы — у тры слаі бярвёнаў. Вежы мелі некалькі баявых ярусаў, завяршаліся шатровымі дахамі. У замку знаходзілася 120 двароў заможных гараджан, двор полацкага ваяводы з 6 жылымі і шэрагам гаспадарчых будынкаў, два манастыры.

Ніжні замак, пабудаваны ў 1563 г. рускім войскам, узнік на месцы Вялікага пасада ў час Лівонскай вайны. У 1579 г. ён быў знішчаны пры штурме войскамі караля Стэфана Баторыя. Вядомы малюнак полацкіх замкаў С. Пахалавіцкага і апісанне гісторыка Гедэнштэйна. У час руска-польскай вайны, у 1654 г., Полацк быў зноў заняты рускім войскам, якое аднавіла разбураныя ў час штурму замкі. Верхні замак меў сцены-гародні і 5 баявых вежаў. Ніжні замак быў умацаваны 8 вежамі. Узнік і трэці абарончы комплекс у выніку ўмацавання раёна Запалоцця астрогам [2].

У Віцебску Верхні замак узнік на месцы старажытнарускага дзядзінца, а Ніжні на месцы пасада X ст. Гэтыя замкі неаднаразова разбураліся і зноў аднаўляліся. У XVII ст., у час руска-польскай вайны, пабудаваны трэці замак — Узгорскі. Паводле «Чарцяжа» Віцебска 1664 г., відаць, што ў Верхнім замку на рэштках старых сцен XIV ст. былі нарублены драўляныя сцены з «абламамі» — гародні і тэрасы з некалькімі баявымі ярусамі, завершаныя баявымі галерэямі, накрытымі двухсхільнымі дахамі. З сямі вежаў адна з'яўлялася брамай, мела 48 вянкоў і пяцівянковы аблам, завяршалася дашчаным шатровым дахам з «трапілам» (дазорнай пляцоўкай) наверсе. Акрамя чацверыковых вежаў былі «круглікі» — васьмерыковыя вежы з шатровымі дахамі (Бабарыкін і Шарамецьеў круглікі). Вежы мелі па два-тры баявыя ярусы. Існавалі і невялікія вежы — «раскаты», якія мелі толькі адзін баявы ярус.

Ніжні замак звязваўся з Верхнім варотнай вежай. Ён меў большыя памеры за Верхні, быў умацаваны 12 вежамі, сярод якіх былі тры «круглікі» (Духаўскі, Мяшчанскі і Валконскі). Валконскі круглік вылучаўся развітой барочнай кампазіцыяй «васьмярык на чацверыку». Трыццаціметровая вежа, завершаная дашчаным шатром, мела ўнутры чатыры гарматныя і мушкетныя «баі». Гародні замка ўключалі два баявыя ярусы, завяршаліся абламамі і двухсхільнымі дахамі.

Узгорскі замак (самы вялікі ў Віцебску) меў 12 баявых вежаў (адзін круглік, астатнія чацверыковыя) і сцены ў выглядзе астрога. Апорнымі кан-

струкцыямі верхніх баявых галерэй сцен служылі папярочныя сценкі, што прарэзвалі паркан. Дзве вежы-«бычкі» ўяўлялі сабою трысцены, прыстаўленыя да абарончай сцяны са знешняга боку і завершаныя двухсхільнымі дахамі [3]. У сярэдзіне XVII ст. віцебскія замкі атрымалі дадатковыя земляныя ўмацаванні — 29 бастыёнаў [4]. Замкі Віцебска і Полацка былі знішчаны ў час Паўночнай вайны ў 1708 г.

Меншыя памеры і больш простую адначасткавую планіровачную структуру мелі замкі ў Брэсце, Магілёве, Оршы, Мазыры, Мінску. Брэсцкі замак, паводле інвентара 1566 г.[5], меў 5 вежаў, адна з якіх з'яўлялася старажытнай мураванай вежай XIII ст. Тры вежы былі брамамі (адна з іх злучала замак з гандлёвай плошчай горада і мела наверсе гадзіннік). У першай палавіне XVII ст. замак быў умацаваны бастыёнамі.

Пра будаўніцтва замка ў Магілёве ёсць запіс у Баркулабаўскай хроніцы: «Лета 1526 большой замок зароблен и принято много горы Могилы, на котором теперя замок Могилев стоит» [6]. Аднак да канца XVI ст. умацаванні былі слабыя, у выглядзе астрога. Толькі к 1604 г. пабудаваны моцны пяцівугольны ў плане замак, які меў шматслойныя сцены-гародні з двума баявымі ярусамі і 7 вежаў з трымачатырма баявымі ярусамі. У 30-я гады XVII ст. замак дадаткова быў умацаваны валамі і бастыёнамі. Умацаванні стварылі тры абарончыя паясы, якія ахапілі сам замак, Стары горад і Новы горад [7].

У XIV ст. у Оршы быў пабудаваны мураваны замак, што адзначана ў «Спісе рускіх гарадоў далёкіх і блізкіх» (1387—1392) як «Рша камен». У пачатку XVI ст. ён знаходзіўся ў паўразбураным стане і пазней быў адноўлены з дрэва. Паводле інвентара 1560 г.[8], замак меў 101 гародню з абламамі і двухсхільнымі дахамі з драніцы, 5 вежаў, нарубленых на рэшткі старажытных мураваных вежаў. Вежа-брама была звонку ўмацавана тэрасай, на сігнальнай вежы знаходзіліся вялікі звон і жалезнае «кляпала». У замку размяшчаліся каралеўскі двор, 28 двароў гараджан і царква.

У пачатку XVI ст. цэнтр Мазыра меў толькі прымітыўнае ўмацаванне ў выглядзе астрога. Каля 1543 г. пабудаваны замак «из дерева сосного тесаного под шнур, вежи в четыре стены, а городни в три стены». Ён размяшчаўся на Спаскай гары (вышыня каля 40 м), меў памеры каля 120×60 м. У 1552 г. замак умацоўвалі тры вежы (адна з іх вежа-брама з пад'ёмным мостам праз роў), якія ўнутры падзяляліся на 7 баявых ярусаў і завяршаліся шатровымі дахамі. Акрамя байніц былі зроблены «падсябіцці» — вынасныя баявыя галерэі з байніцамі ў перакрыцці. У 1576 г. у замку было 5 вежаў, якія мелі па 6 баявых ярусаў, завяршаліся купальнымі дахамі. Паміж гароднямі стаялі двухпавярховыя дамы, якія таксама мелі абарончыя прыстасаванні.

У пачатку XVI ст. Мінскі замак меў вал і астрог з брамай і вежамі. У 1551 г. ён згарэў і доўгі час не аднаўляўся. У 1655 г. у час руска-польскай вайны рускае войска спрабавала аднавіць замкавыя ўмацаванні. Былі пабудаваны «туры» (плеценыя кашы, запоўненыя зямлёй), паркан вышынёй звыш 5 м і астрог, сярод якога паставілі вежу вышынёй звыш 6 м. Работы былі выкананы няякасна, і замак у 1656 г. разбурыўся. Пасля гэтага ўмацаванні ў выглядзе астрога былі пабудаваны на мураваных сценах Святадухаўскага манастыра [9].

Замак у Рэчыцы вядомы паводле плана і малюнка 1649 г.[10] Гэта быў невялікі абарончы комплекс на беразе

Дняпра плошчай каля 1 га, з 5 вежамі, завершанымі высокімі шатрамі. Абарону замка падтрымлівалі два вонкавыя абарончыя паясы: адзін меў 15 вежаў, другі (знешні) уяўляў земляны вал з бастыёнамі.

Такім чынам, у развіцці дзяржаўных замкаў XVI—XVII стст. вызначаюцца дзве характэрныя тэндэнцыі. На раннім этапе з'яўляюцца прымітыўныя ўмацаванні ў выглядзе астрога, якія потым замяняюцца гароднямі, тэрасамі і вежамі. У буйных гарадах ствараліся замкі, што ўтваралі адзіную абарончую сістэму. Аднак, дасягнуўшы свайго апагею развіцця ў першай палавіне XVII ст., замкі пачынаюць страчваць стратэгічную ролю ў выніку прагрэсу артылерыі і павышэння манеўранасці ваенных дзеянняў войск таго часу. Асноўнае значэнне набывае знешні абарончы пояс горада ў выглядзе сістэмы бастыёнаў. Замкі перашкаджалі далейшаму развіццю гарадскіх цэнтраў, таму ў XVIII ст. яны паступова зніклі.

Прыватнаўласніцкія і так званыя старосцінскія замкі — гэта ўмацаваныя магнацкія рэзідэнцыі, якія часам прыстасоўваліся для патрэб агульнагарадской абароны. Замак у Кобрыне ў 1597 г.[11] складаўся з дзвюх частак: Верхняга і Ніжняга замкаў. Верхні — чыста абарончы комплекс з гароднямі (у ніжніх ярусах размяшчаліся каморы, у верхніх — баявыя памяшканні) і 9 вежамі. Гародні мелі абламы, вежы завяршаліся гонтавымі шатрамі. Ніякай забудовы ў замку не было, толькі ў дзвюх вежах-брамах знаходзіліся жылыя памяшканні і на гароднях быў пабудаваны дом замкавай варты. Ніжні замак уяўляў сабою старосцінскі двор з вялікім, крыжовым у плане жылым будынкам, гаспадарчымі пабудовамі і садам. Ён быў умацаваны гароднямі і 5 вежамі. Адна з вежаў з'яўлялася вадзяным млынам.

У XVI — пачатку XVII ст. у многіх прыватнаўласніцкіх гарадах замак і феадальны двор не аб'ядноўваліся ў адзіны комплекс, а складалі самастойныя горадабудаўнічыя ўтварэнні. Напрыклад, у Радашковічах, паводле інвентара 1549 г., замак уяўляў сабою невялікі абарончы комплекс з чатырма вежамі і 55 гароднямі на вале, быў абкружаны вадзяным ровам. Вежы не з'яўляліся толькі чыста абарончымі збудаваннямі, яны мелі гаспадарчыя, жылыя памяшканні, капліцу. Каля адной з вежаў стаяў жылы будынак, які сумяшчаў жылыя і абарончыя функцыі, завяршаўся абламам, дзе стаяла гармата. Двор быў пазбаўлены абарончых прыстасаванняў, меў жылы будынак з дзвюма святліцамі і сенцамі, лазню, бровар, кухню, пякарню.

Не звязаныя паміж сабою замак і старосцінскі двор існавалі ў XVII ст. у Бабруйску. Паводле інвентара 1638 г.[12], невялікі па плошчы замак (каля 0,7 га) быў умацаваны валам, на якім стаялі драўляныя сцены з трыма вежамі (адна з іх была брамай). Цэнтр дзядзінца займаў двухпавярховы палац: на ніжнім паверсе размяшчаліся гаспадарчыя памяшканні і пакоі чэлядзі, на верхнім — княжацкія пакоі. Будынак меў адметныя рысы стылю рэнесансу. Двор, аддзелены ад замка р. Бабруйкай, уключаў вялікі жылы будынак на 7 падклецях, два флігелі, пякарню і кухню. Ён быў абнесены астрогам. У другой палавіне XVII ст. замак быў умацаваны рэдутамі, у ім пабудаваны новы палац — двухпавярховы будынак з галерэяй на фасадзе, арыентаваным да ракі.

Традыцыйную лінію драўлянага замкавага дойлідства XVII—XVIII стст. адлюстравалі замкі ў Крычаве, Дуброўне і Рагачове. Яны размяшчаліся ў гістарычных цэнтрах паселішчаў

і паступова страчвалі стратэгічныя рысы, перараджаючыся ў замкава-палацавыя комплексы. У інвентары 1673 г. апісаны замак у Крычаве на беразе р. Сож, абкружаны вадзяным ровам і абнесены земляным валам з драўляным парканам на ім. У дзядзінцы стаяў дом на падклецях. У канцы XVII ст. замак быў рэканструяваны: умацаваны вежамі, галоўны жылы будынак перабудаваны ў стылі барока. Акрамя замкавых умацаванняў, горад меў астрог, які ахопліваў яго цэнтральную частку з гандлёвай плошчай, Спаскай царквой і 45 дварамі заможных гараджан [13].

Замак у Дуброўне яшчэ ў пачатку XVII ст. быў двухчасткавы, складаўся з Верхняга і Ніжняга замкаў. Паводле інвентара 1645 г., Верхні замак уяўляў сабою абарончы комплекс, Ніжні — парадную феадальную рэзідэнцыю з манументальным двухпавярховым палацам рэнесанснай архітэктуры. Інвентар 1731 г. сведчыць, што ў гэты час Верхняга замка ўжо не існавала, а ў Ніжнім былі пабудаваны два палацы. Стары палац быў невялікай пабудовай з чатырма пакоямі і дзвюма алькежамі, галерэяй з боку Дняпра. Новы палац набыў складаную барочную кампазіцыю і анфіладную планіроўку. У ніжнім ярусе ўязной брамы знаходзіліся турма і кардэгарда, у верхнім — зала з кругавой галерэяй [14].

Замак у Рагачове вядомы паводле інвентароў XVIII ст.[15] Ён быў умацаваны астрогам на вале, абкружаны ровам, меў двух'ярусную браму з дзвюма каморамі ў ніжнім і лямусам, аформленым звонку галерэяй, у верхнім ярусах. У цэнтры дзядзінца стаяў палац, аформлены з боку Дняпра галерэяй.

Развіццё замкава-палацавага будаўніцтва прывяло да таго, што ў XVI—XVII стст. некаторыя прыватнаўласніцкія замкі будавалі не ў гістарычных цэнтрах гарадоў, а ізалявана ад сялібнай тэрыторыі. Характэрны прыклад — замак у Глуску на р. Пціч. Ён меў пяцівугольны план з бастыёнамі ў вуглах (памеры каля 170×220 м). У XVII ст. тут быў заснаваны кляштар бернардзінцаў. У 1720 г. замак меў браму з боку горада, у якой размяшчаліся скляпы, кардэгарда, турма, жылыя пакоі, капліца. У цэнтры дзядзінца, сярод гаспадарчых будынкаў, стаяў палац. Інвентар 1755 г. паказвае манументальную трохпавярховую мураваную браму з 6 склепамі, 2 заламі, жылымі і гаспадарчымі памяшканнямі. Галоўная пабудова — вялікі драўляны барочны палац на каменным падмурку, з залай у цэнтры і галерэяй. Будынак завяршала мансарда, аздобленая разным картушам з выявамі арла і лебедзя.

Калі на ўсходзе Беларусі замкі ў XVIII ст. захоўвалі даволі моцныя абарончыя збудаванні, то на захадзе пачалі іх страчваць ужо ў XVII ст. Напрыклад, замак у Камянцы ў 1635 г. быў абведзены толькі вадзяным ровам і абнесены валам. Цэнтр дзядзінца займаў двухпавярховы палац рэнесанснай архітэктуры з галерэяй на галоўным фасадзе. Абарончай канструкцыяй сцен самога замка з'яўляўся астрог. Галоўная замкавая пабудова — палац, завершаны купалам. Інвентар 1753 г. паказвае, што на дзядзінцы стаялі два палацы: галоўны, увенчаны трыма вежамі сніцарскай работы, і палац губернатара. У XIX ст. гэты замак прыйшоў у заняпад.

У XVIII ст. узнікла некалькі замкава-палацавых рэзідэнцый: у Лахве (Лунінецкі р-н), Чарнаўчыцах (Брэсцкі р-н), Петрыкаве. Замак у Лахве вырас з неўмацаванай сядзібы XVII ст. У першай палавіне XVIII ст. тут быў пабудаваны палац, які ўключаў жылыя пакоі, парадную залу з выхадам

у італьянскі сад[16]. З пабудовай гэтага палаца сядзіба стала называцца замкам, хоць ніякіх абарончых збудаванняў не мела.

Цэнтрам кампазіцыі Чарнаўчыцкага замка таксама з'яўляўся палац з ганкам, упрыгожаным балясамі. Злева ад прыхожай знаходзіліся пакоі з разнымі дзвярыма, печамі «гданьскай» кафлі з цісненымі арламі, шпалерамі. За палацам размяшчаўся італьянскі сад з каналам, гротам і альтанкамі.

Петрыкаўскі замак, паводле інвентара 1810 г., меў у цэнтры дзядзінца аднапавярховы барочны палац пад ламаным гонтавым дахам з мезанінам. Да брамы праз роў вёў мост з размаляванымі парэнчамі[17].

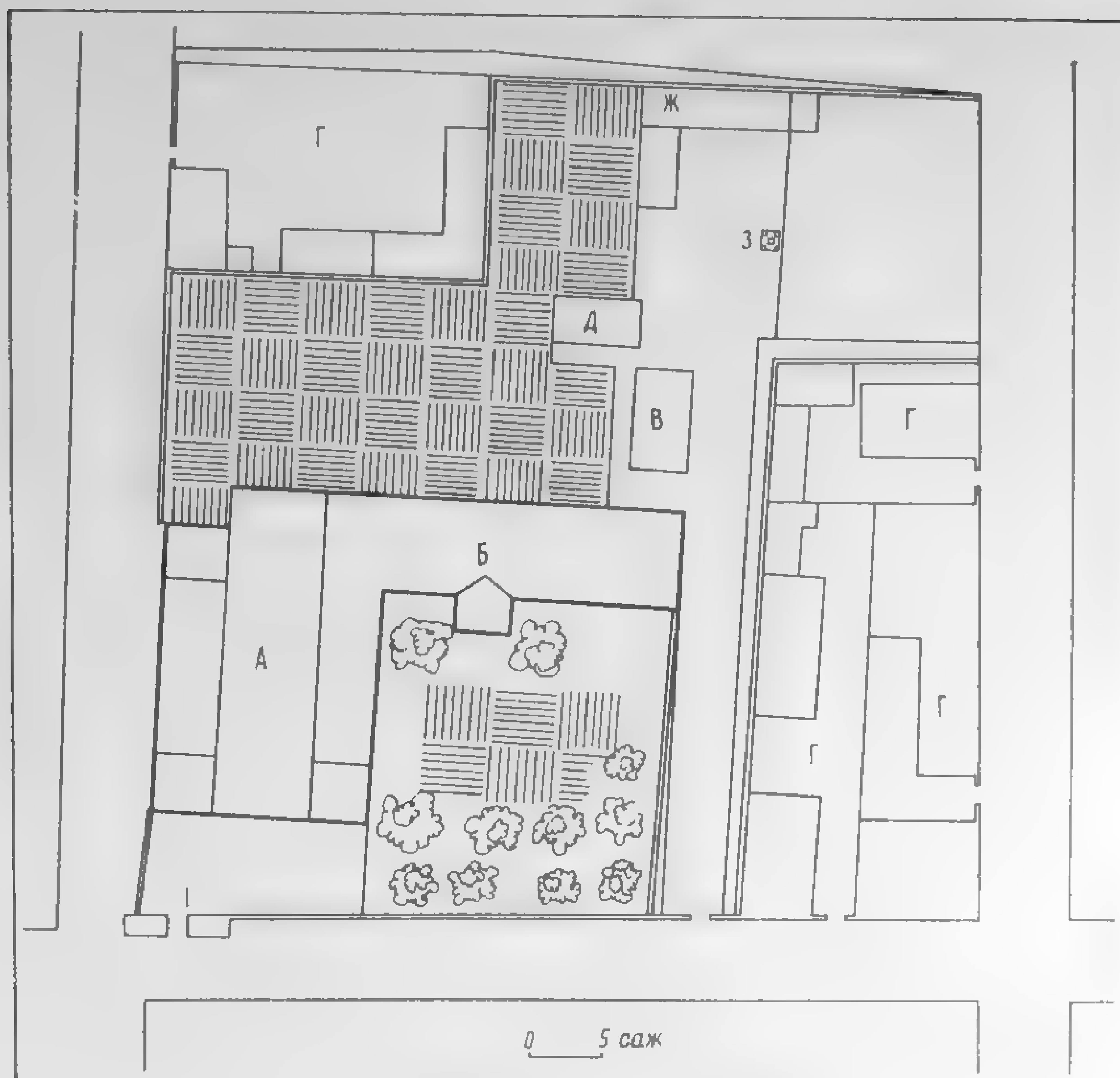
Такім чынам, XVI ст. можна лічыць часам найбольшага ўздыму беларускага драўлянага замкавага дойлідства. Іменна ў гэты перыяд адбываецца найбольш масавы пераход ад прымітыўных умацаванняў тыпу астрога да гародняў і тэрас. Аднак у XVII ст. прагрэс у ваеннай справе і з'яўленне новых прынцыпаў горадабудаўніцтва садзейнічаюць таму, што стратэгічная роля замкаў пачынае змяняцца. З прычыны гэтага большасць дзяржаўных замкаў знікла, а прыватнаўласніцкія замкі развіваліся як замкава-палацавыя комплексы.

1 Лаппо И. И. Полоцкая ревизия 1552 года. М., 1905. С. 1—15.
2 Брэжго Б. Замкі Віцебшчыны. Вільня, 1933. С. 17.
3 Сапунов А. «Чертеж» города Витебска 1664 г. // Труды Витеб. ученой архивной комиссии. Витебск, 1910. Кн. 1.
4 Сапунов А. Витебская старина. Витебск, 1883. Т. 1. С. 371.
5 Документы Московского архива Министерства юстиции. М., 1897. Т. 1. С. 442—448.
6 Помнікі старажытнай беларускай пісьменнасці. Мн., 1975. С. 114.
7 Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва. Мн., 1973. С. 7—11.
8 Документы Московского архива Министерства юстиции. Т. 1. С. 123—125.
9 Даўгяла З. Стары Менск // Наш край. 1928. № 1. С. 9—11.
10 Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954. С. 78.
11 АВАК. Вильно, 1887. Т. 14. С. 552—556.
12 АВАК. Вильно, 1898. Т. 25. С. 121—122.
13 ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 1923, л. 3—5; спр. 1926, л. 3—5; спр. 1928, л. 2—6.
14 Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта, Ф4-39681, л. 3—11; ЦДГА БССР, ф. 2548, воп. 1, спр. 2, л. 2—5.
15 ЦДГА ЛітССР, ф. 525, воп. 8, спр. 745, л. 1 адв.— 3; спр. 746, л. 1 адв.— 2 адв.; спр. 747, л. 1, адв.— 2 адв.
16 ЦДГА БССР, ф. 27, воп. 6, спр. 2172, л. 3—6.
17 Там жа, спр. 46, л. 2—2 адв.

У. М. Дзянісаў, З. С. Пазняк

Мінскі кляштар дамініканцаў

У вывучэнні гісторыка-культурнай спадчыны Мінска існуюць значныя прагалы, звязаныя са стратай многіх помнікаў архітэктуры. Адным з такіх помнікаў, які адыграў важную ролю ў фарміраванні ансамбля Высокага рынку — адміністрацыйнага, гандлёвага, культавага і культурнага цэнтра сярэдневяковага Мінска, з'яўляецца комплекс манастыра дамініканцаў. Фактычна ў Мінску гэта быў першы мураваны будынак. Паралельна сучаснай вуліцы Энгельса ўзвышаўся манастыр, а касцёл галоўным фасадам выходзіў на Высокі рынак (плошча Свабоды). Дамінуючым элементам комплексу з'яўляўся касцёл св. Тамаша Аквінскага, які займаў вуглавое



64. План манастырскага комплексу. 1841: А — касцёл, Б — кляштар, В — кухня, Г — пляцы пад забудову, Д — свіран, Ж — стайня, З — студня, І — брама. ЦДГА БССР

месца ў яго планіровачнай структуры. Увесь комплекс быў абнесены высокай агароджай з арыгінальнай двухвежавай брамай-званіцай (іл. 64).

Датай заснавання дамініканскага манастыра ў Мінску прынята лічыць 1605 г. Тады ж з Вільні прыбылі першыя манахі, якія пабудавалі невялікую драўляную капліцу. Верагодна, у той час былі закладзены падмуркі каменных пабудоў, але ў 1615 г. моцны пажар іх пашкодзіў і спыніў далейшую работу. У адным з дакументаў 1623 г. гаворыцца аб тым, што дамініканскі касцёл «нядаўна закладзены». Захаваліся звесткі пра багатыя ахвяраванні і будаўнічыя работы 30—40-х гадоў XVII ст.[1]

У дакументах часоў вайны 1654—1667 гг. паміж Маскоўскай дзяржавай і Рэччу Паспалітай дамініканскі касцёл упамінаецца як існуючы. Так, маскоўскі ваявода Васіль Якаўлеў даносіў з Мінска, што «костел добре велик, каменной и высок»[2]. Дамініканскі манастыр у той час выконваў ролю аднаго з абарончых фарпостаў горада. На працягу XVIII ст. ён неаднаразова перабудоўваўся. Першая буйная рэканструкцыя была праведзена ў пачатку XVIII ст. Запісы пра гэта ёсць у дзённіку настаяцеля манастыра Аляксандра Бергофа. Ён пісаў, што ў 1703 г. закончыліся работы па будаўніцтву новага манастырскага корпуса, а ў 1709 г. распачата «рэстаўрацыя касцёла, асабліва другой палавіны нефа (?), якую неабходна было выраўняць разам з капліцамі і астатняй часткай касцёла»[3].

Наступная рэканструкцыя дамініканскага манастыра была праведзена



65. Дамініканскі касцёл у Мінску. Фота 1940-х гг.

ў другой палавіне XVIII ст. У 1781 г. мінскі бурмістр і старшыня цэха муляраў Андрэй Макарэвіч заключыў кантракт з настаяцелем Бенядзіктам Рыбчынскім на будаўнічыя работы [4].

Мінскі дамініканскі манастыр праіснаваў да 1832 г. Пазней яго збудаванні выкарыстоўваліся пад розныя ўстановы. У XIX ст. галоўны фасад храма быў моцна пашкоджаны рознымі перабудовамі: у 40-я гады, калі манастырскі комплекс быў прыстасаваны пад каталіцкую семінарыю, былі разбураны завяршэнні капліц касцёла і знесена манастырская брама-званіца. У другой палавіне XIX — пачатку XX ст. перароблены дах цэнтральнага нефа, а да галоўнага фасада прыбудавана пажарная вышка. У 1918 г. храм быў адрамантаваны, і пачаліся работы над праектам яго рэстаўрацыі [5].

У гады Вялікай Айчыннай вайны комплекс быў спалены нямецка-фашысцкімі захопнікамі (іл. 65, 66). Цікавым дакументам з'яўляецца акт за 25 сакавіка 1945 г., у якім гаворыцца аб стратах, якія былі нанесены помніку захопнікамі. У гэтым дакуменце ёсць кароткая характарыстыка помніка, а таксама кошт пашкоджанняў — 2 131 815 руб. па цэнах 1913 г. Прыводзіцца таксама каштарыс на яго рэстаўрацыю [6].

Сабраны намі даволі багаты іканаграфічны матэрыял дазволіў рэканструяваць знешні выгляд касцёла св. Тамаша Аквінскага, які ён меў у канцы XVIII — пачатку XIX ст. У плане гэта прамавугольная трохнефавая шасціслуповая базіліка без трансепта з павышаным цэнтральным нефам, які непасрэдна пераходзіць у прамавугольны прэзбітэрый. У бакавых нефах змешчаны дзве невялікія капліцы, але яны знаходзяцца не ў канцы ці ў сярэдзіне нефаў, як звычайна, а вынесены ў іх пярэднюю частку. Такая кампаноўка плана сустракаецца ў нямногіх помніках беларускай архітэктуры, напрыклад у касцёле бернардзінцаў у Гродне. Разам з тым галоўны фасад храма атрымаў надзвычай арыгінальную трактоўку, якая не мае аналагаў на тэрыторыі Беларусі. Ён уяўляе сабою сіметрычную кампазіцыю з выразна акрэсленым крывалінейным шчытом, які падзелены на тры часткі

66. Фрагмент галоўнага фасада дамініканскага касцёла. Фота 1940-х гг.



простымі ордэрнымі пілястрамі. Шмат'ярусны шчыт, які прыкрываў тарэц даху, быў аформлены валютамі, пілястрамі, нішамі, раскрэпаванымі гзымсамі і ўвянчаны невялікай вежай. Магутны прафіляваны гзымс, які апярэзваў будынак па перыметры, аддзяляў франтон ад сцяны. Бакавыя часткі на галоўным фасадзе вылучаны завяршэннямі капліц у выглядзе купалоў на высокіх васьмігранных барабанах. Звонку гэтыя завяршэнні нагадваюць невялікія вежы.

Нам давялося выявіць толькі адзін тып храма, падобны да мінскага касцёла дамініканцаў. Гэта касцёл таго ж

ордэна ў Латычове, непадалёку ад Вінніцы на Украіне, пабудаваны пасля 1613 г. Вядомы польскі даследчык Адам Мілабендзкі ўпэўнена паказаў стылістычныя сувязі касцёла ў Латычове з храмам бернардзінцаў у Любліне і залічыў гэты касцёл да люблінскага тыпу сакральнай архітэктуры XVII ст.

Няма нічога дзіўнага, што храмы ў Мінску і Латычове маюць падабенства ў кампазіцыі галоўных фасадаў. Па-першае, яны будаваліся ў адзін час, затым тэрытарыяльна ўваходзілі ў так званую Рускую правінцыю дамініканскага ордэна, цэнтр якой знаходзіўся ў Буску пад Львовам. Па-другое, вядома, што ў першай палавіне XVII ст. архітэктура Вялікага княства Літоўскага мела творчыя кантакты з майстрамі люблінскага рэгіёна.

Археалагічнае даследаванне мінскага дамініканскага касцёла было праведзена двойчы: у 1978 і 1985 гг. Інстытутам гісторыі АН БССР. Перад даследчыкамі ставіліся задачы даследаваць будаўнічыя матэрыялы, спосабы муроўкі, характар культурнага слоя, вызначыць час пабудовы паўднёвага нефа. У ходзе раскопак былі распрацаваны адна траншэя і тры шурфы агульнай плошчай 100 м². Бакавая сцяна нефа была прарэзана траншэяй 18×2 м, даследаваны частка падваль-



67. Правы вугал падмурка на галоўным фасадзе дамініканскага касцёла. Раскопкі 1985 г. Фота З. Пазняка

нага памяшкання і ўчастак культурнага слоя на працягу 8 м ад падмурка. Таўшчыня бакавой сцяны, якая выконвала абарончую функцыю,— тры метры. Невялікае трапецападобнае ў плане памяшканне ў падвале (магчыма, ніша), перарэзанае траншэяй, было перакрыта цыліндрычнай формы скляпеннем (хутчэй за ўсё гэта частка крыжовага скляпення), якое было пашкоджана ў час узрыву і нівеліроўкі тэрыторыі ў 1950 г. Сцены знутры атынкаваны, падлога заліта цэментам хутчэй за ўсё ў пачатку XX ст.

Пры разборцы завалу памяшкання выяўлены цагліны розных тыпаў — ад вялікапамернай «пальчаткі» XVII ст. да гладкай цэглы канца XIX ст. Каля асновы вываду скляпенняў падвала і ў сцяне нефа цэгла светла-чырвонага колеру з аднароднай гліны з нязначнай прымессю буйнога жвіру. Яе памеры (29—28×15—14×6—7 см) блізкія да асноўных фарматаў аналагічнай цэглы ў старой муроўцы на фасадзе мінскага касцёла бернардзінак (29,5×13,5×7,5 см), які быў пабудаваны ў сярэдзіне XVII ст. У ніжняй частцы сцяны і ў падмурку правага нефа дамініканскага касцёла, як і ў цэнтры фасада касцёла бернардзінак, памеры цаглін вагаюцца ў межах двух-трох сантыметраў, аднак у дамініканскім касцёле ўжыта цэгла большага фармату. Асабліва добра гэта відаць у муроўцы ў шурфе № 2 (20 м²). Пераважны памер цаглін тут 30—29,5—29×16—15,5×8—7 см. Аналіз сведчыць толькі аб тым, што ў абодвух храмах ужыта цэгла, характэрная па форме, памерах і тэхналогіі вытворчасці для першай палавіны і сярэдзіны XVII ст.

Гэтую выснову пацвердзіла і археалагічнае вывучэнне культурнага слоя, таўшчыня якога ўдоўж складае 160—180 см. Падмурак бакавой сцяны вышынёй 140 см выкладзены з вялікіх камянёў, на 50 см апушчаны ў мацерыковы грунт (іл. 67). Прытым глыбіня канавак пад падмурак не перавышае 60—65 см. У час пабудовы сцяны ўжо існавала невялікая праслойка (да 10 см) культурнага слоя з рэшткамі керамікі пачатку XVII ст. (магчыма нават канца XVI ст.). У сярэдзіне і другой палавіне XVII ст. пасля пабудовы нефа верхні край камянёў падмурка ўзвышаўся на 20 см над паверхняй. Гэта значыць, што за некалькі дзесяцігоддзяў жыццядзейнасці і будаўніцтва тут утварыўся культурны слой таўшчынёй 60 см. У гэтым слоі ўдоўж сцяны на адлегласці 80 см ад асновы падмурка была выяўлена агульная магіла шырынёй 3 м і глыбінёй 80 см, запоўненая чалавечымі шкілетамі. У магіле знойдзены розныя рэчы, якія належаць да першай палавіны ці сярэдзіны XVII ст. (кераміка, нацельны крыж, падкоўкі з-пад абцасаў, донцы кварт і шкляніц).

Гэта масавае пахаванне пад сцяной храма было зроблена хутчэй за ўсё ў 1655 г., калі Мінск быў вынішчаны і спалены. Пахаванне сведчыць таксама аб існаванні тады бакавога нефа касцёла. На фасаднай частцы нефа (шурф № 2) у трэцім і чацвёртым пластах культурнага слоя, які з'явіўся пасля будаўніцтва, знойдзены два соліды часоў Яна Казіміра (абодва 1666 г.). Адпаведны гэтаму часу і рэчавы матэрыял, выяўлены ў слоі.

Такім чынам, архітэктурнае і археалагічнае даследаванні сведчаць, што правы бакавы неф касцёла дамініканцаў быў пабудаваны ў першай палавіне ці ў крайнім выпадку — сярэдзіне XVII ст. (да 1654 г.). На гэтым можна было б паставіць кропку, калі б не адна акалічнасць, якая патрабуе ўдакладнення. У шурфе № 9, які быў распрацаваны ў 1978 г., была выяўлена цэментавая падлога ў падвале нефа. Пад ёю з адзнакі 150 см да 200 см

слой будаўнічай керамікі XVII—XVIII стст., перамешаны з іншымі рэчамі ў асноўным XVIII ст., з адзнакі 200 см і да 400 см выяўлены два завалы чалавечых касцей і асабліва чарапоў. У верхнім завале (200—260 см) знойдзены рэчавы матэрыял XVIII ст., у ніжнім (320—400 см) — XVII ст., без будаўнічай керамікі.

Як маглі аказацца пад падвальнай падлогай існуючага храма дзве агульныя магілы XVII і XVIII стст., зафіксаваныя на розных узроўнях, застаецца загадкай. Можна меркаваць, што пахаванні былі зроблены пасля разбурэнняў ці пажараў касцёла. (У час археалагічных раскопак высветлілася, што ў XVII ст. быў адрамантаваны храм, умацаваны і дамураваны правы вугал на фасадзе.) Магчыма таксама, што неф будаваўся паэтапна (спачатку, напрыклад, былі пабудаваны капліцы). Нарэшце, можна дапусціць і выключны факт масавых пахаванняў унутры храма.

Далейшае вывучэнне гэтага помніка мае не толькі чыста тэарэтычную цікавасць: фрагменты храма, што захаваліся, можна ўключыць у новую забудову пры фарміраванні архітэктурнага ансамбля Кастрычніцкай плошчы Мінска.

[1] Падрабязней пра гісторыю заснавання манастыра гл.: Wołyniak [Y. Giżycki]. Wykaz klasztorów dominikańskich prowincyi ruskiej. Kraków, 1923. S. 184—188; Денисов В. Н. Площадь Свободы в Минске. Мн., 1985. С. 34—38.

[2] Беларускі архіў. Мн., 1930. Т. 3. С. 204.

[3] Oddział rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie, N. 1064. K. 20, 34.

[4] Łopaciński E. Wiadomości o artystach Wilna i ziem okolicznych // Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji historji sztuki Towarzystwa przyjaciół nauk w Wilnie. Wilno, 1938—1939. T. 3. S. 330.

[5] Wołyniak. Wykaz klasztorów... S. 188.

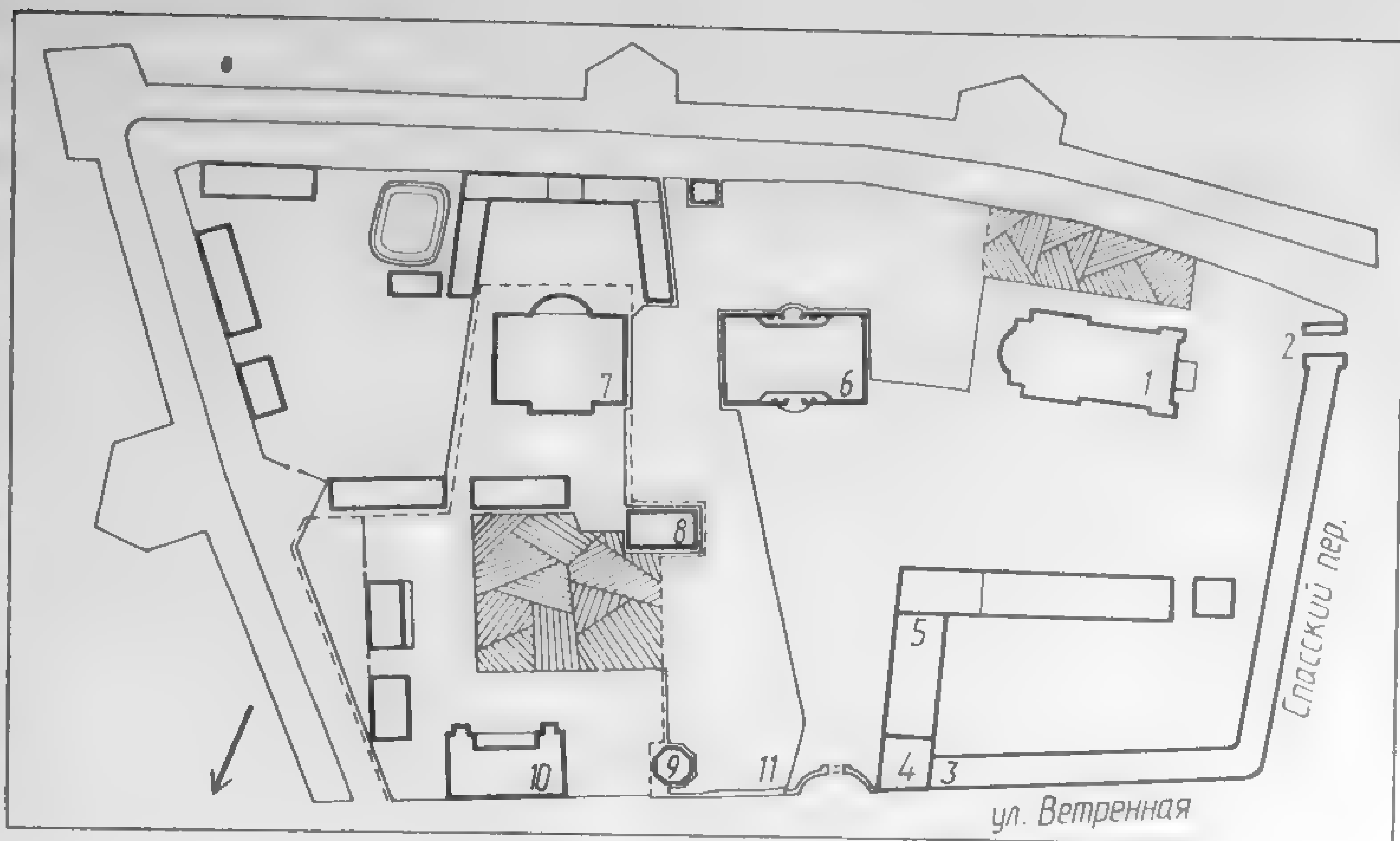
[6] Архіў ІМЭФ АН БССР, ф. М. С. Кацара, воп. 2, адз. зах. 9, л. 12—13.

І. М. Слюнькова

Мастацкія прынцыпы рускага класіцызму ў архітэктуры Магілёўскай семінарыі

Магілёў у пачатку 70-х гадоў XVIII ст., да моманту першага падзелу Польшчы, быў адным з буйнейшых гарадоў сумежных з Расіяй тэрыторый. Складаная тапаграфія горада шмат у чым вызначала развіццё яго планіровачнай структуры паводле схемы, якая падобна да плана феадальнай Масквы[1]. Пры фармальным падабенстве цэнтраў гарадоў, у прыватнасці Старога горада ў Магілёве і Кітай-горада ў Маскве, неабходна вылучыць іх асноўныя адрозненні. Калі ў XVIII ст. пераважнай функцыяй Кітай-горада быў гандаль, то ў структуры Старога горада галоўная роля, безумоўна, належала грамадскім комплексам. Тут размяшчаліся ратуша, езуіцкі і бернардзінскі манастыры, Брацка-Багаяўленскі і Спаскі праваслаўныя манастыры, архірэйскі двор. Пасля далучэння да Расіі былі пабудаваны некалькі навучальных устаноў: ваенная школа, народная школа, духоўная семінарыя пры Спаскім манастыры (іл. 68).

Пачатак будаўніцтва семінарыі супаў з узвядзеннем у 1780 г. званіцы пры Спаса-Праабражэнскім саборы, якім завяршалася фарміраванне кампазіцыі і аблічча ансамбля старадаўняга Спаскага манастыра. Праведзе-



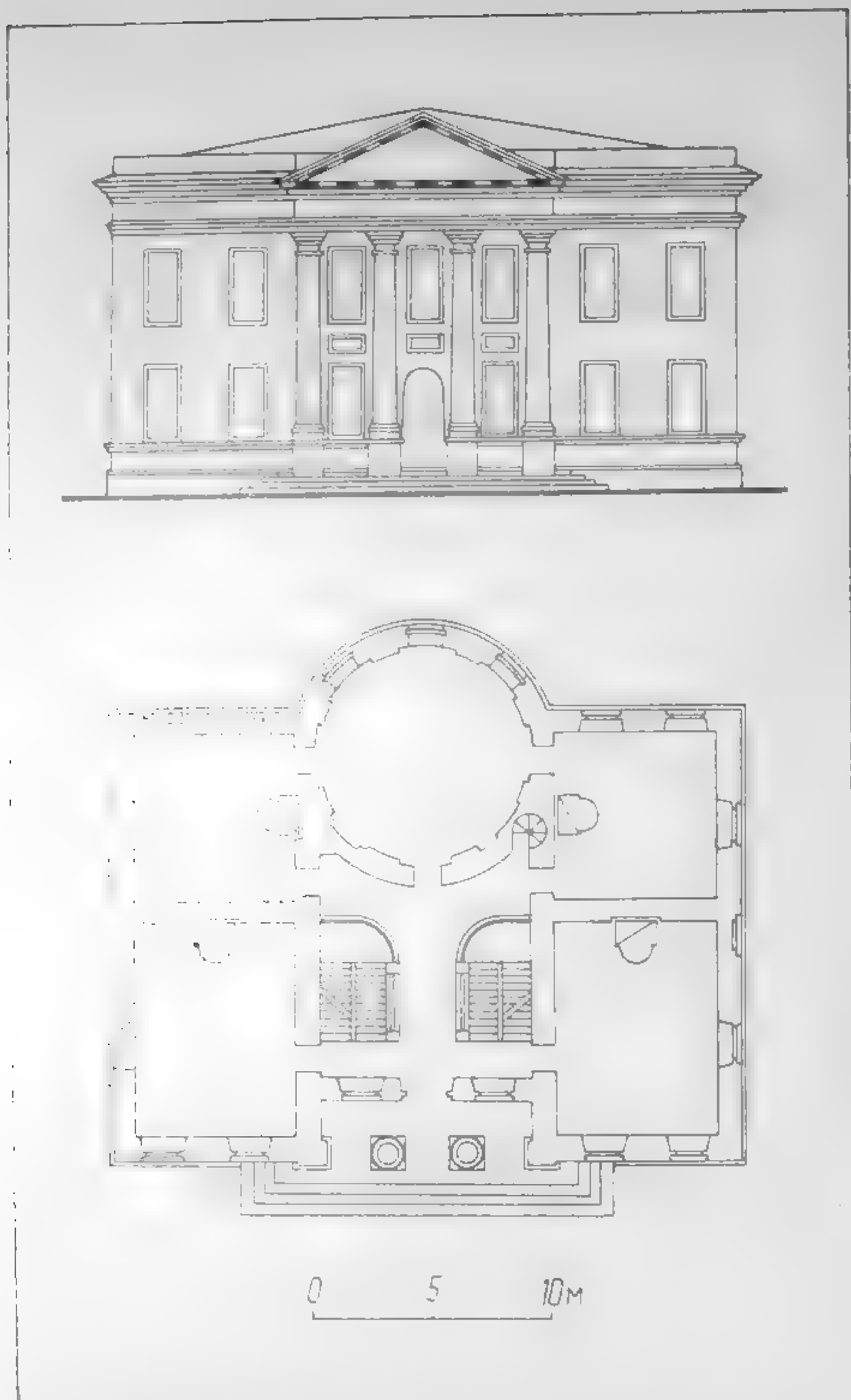
68. Магілёў. План квартала паўднёва-ўсходняй часткі старога месца. Канец 20-х гадоў XIX ст.: 1 — Спаса-Праабражэнская царква; 2 — званіца; 3 — гандлёвыя рады: 4 — кансісторыя; 5 — манаскія келлі і ўбудаваная царква; 6 — палац архіепіскапа; 7 — вучэбны корпус семінарыі; 8 — дом для настаўніка; 9 — каплічка; 10 — дом для рэктара і прэфекта; 11 — архірэйскі сад. ЦДГА СССР

ныя А. Д. Квітніцкай даследаванні паказваюць своеасаблівую прыроду фармальнай і вобразнай мовы яго архітэктуры, характэрнай для дойлідства ўсходніх абласцей Беларусі [2]. Выкарыстоўваючы новыя архіўныя матэрыялы і пашыраючы круг праблем і ўяўленняў пра сутнасць мастацкіх дасягненняў рускага класіцызму ў архітэктурнай перабудове гарадоў, нам здаецца прынцыпова важным даследаванне асаблівасцей прасторавага і стылістычнага развіцця комплексу семінарыі як аднаго з класіцыстычных ансамбляў Магілёва.

Магілёўская духоўная семінарыя была гістарычным працягам школьнай сістэмы, што складалася пры праваслаўных брацтвах, якія былі заснаваны ў многіх буйных гарадах, што ўваходзілі ў склад Рэчы Паспалітай: Львове (1439), Вільні (1538—1588), Кіеве (1588), Луцку (1617), Магілёве (1597), Оршы (1592) і інш. У брацкіх школах побач з польскай і лацінскай мовамі выкладаліся руская, грэчаская; акрамя багаслоўскіх навук вывучаліся граматыка, рыторыка, дыялектыка, арыфметыка [3].

Магілёўская духоўная семінарыя была адной з многіх, што будаваліся ў XVIII ст. пры архірэйскіх дварах у епархіяльных цэнтрах Расіі. У гэты час адбываліся важныя змены ў прынцыпах школьнага выхавання, у сістэме свецкай і рэлігійнай адукацыі. У навучальную практыку пры Кацярыне II паступова пачалі ўваходзіць прагрэсіўныя ідэі французскай асветніцкай літаратуры. Новыя ідэі, акрамя свецкіх навучальных устаноў, прыватнага і дамашняга выхавання, праніклі і ў вучэбныя праграмы ўсесаслоўных духоўных семінарый.

Стварэнне Магілёўскай духоўнай семінарыі было справай вядомага палітычнага і рэлігійнага дзеяча свайго часу Георгія Каніскага. Дазвол на ўсталяванне ў Магілёве семінарыі ад рускага ўрада быў атрыманы Каніскім у 1757 г. Аднак узвядзенне вучэбнага будынка было распачата ў 1780 г. на сродкі, ахвяраваныя магілёўскай епархіі Кацярынай II у час наведвання горада. Адкрыццё адбылося ў 1785 г., і новая навучальная ўстанова стала другой, больш высокай ступенню адукацыі для тых, хто скончыў духоўную



69. Вучэбны корпус Магілёўскай духоўнай семінарыі

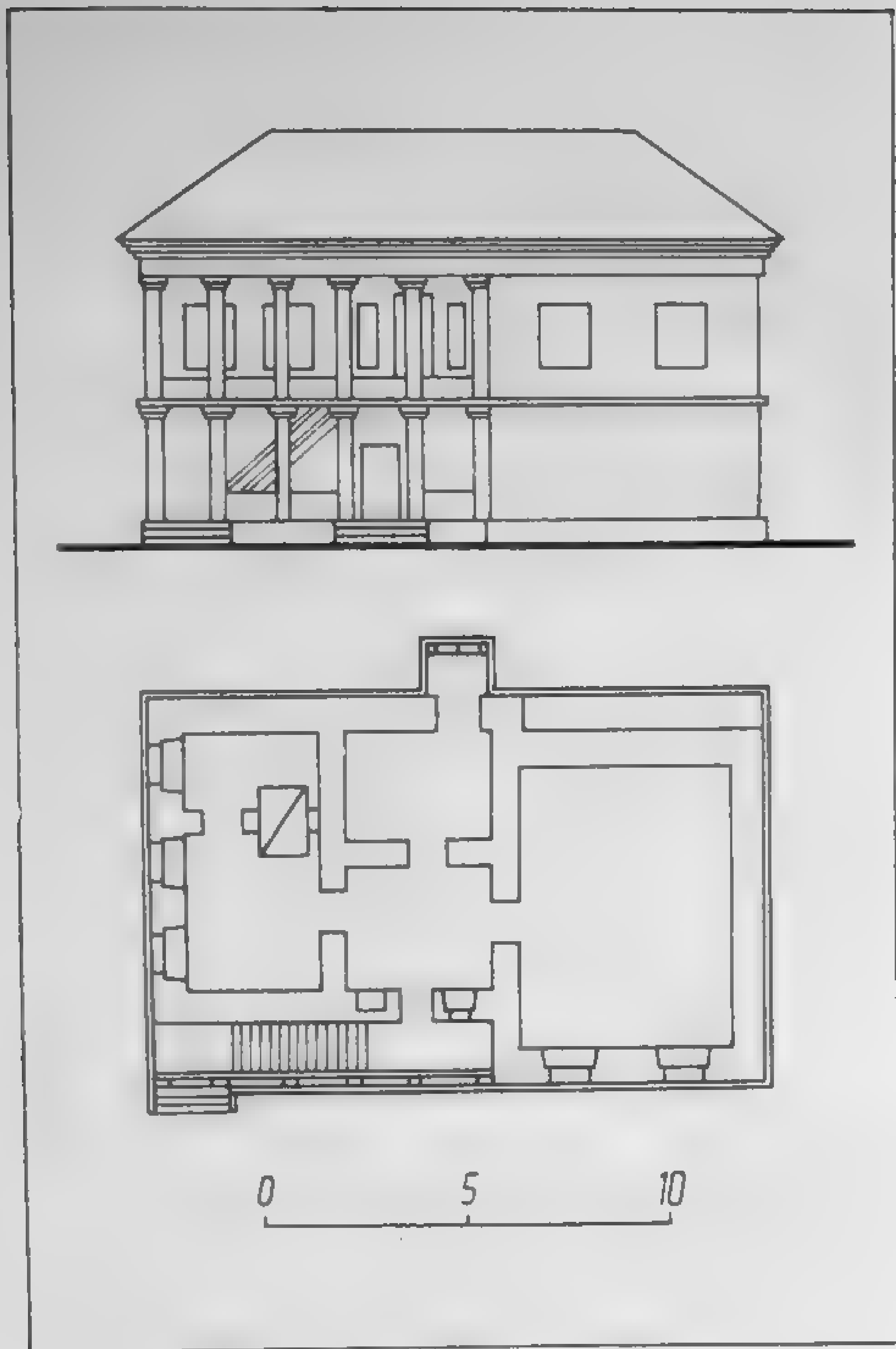
школу. Пералік нетэалагічных навук, што выкладаліся ў семінарыі: філасофія, рыторыка, піітыка, сінтаксіка, гісторыя, геаграфія, медыцына, лацінская, нямецкая, французская, яўрэйская мовы, а таксама правядзенне дыспутаў, паказ духоўных трагедый, хоры [4],— сведчаць пра эстэтычную, філасофска-маральную, прыродазнаўча-навуковую накіраванасць вучэбнай праграмы.

Да 1795 г. існавалі два будынкі. Асноўны, вучэбны, быў пабудаваны як працяг ансамбля Спаскага манастыра, услед за саборам і архірэйскім палацам, уздоўж землянога вала. Яго арыентацыя падпарадкавана напрамку вуліцы, да яе звернуты галоўны фасад. Збудаванне было размешчана з вялікім водступам у глыбіню квартала.

Архітэктурнае рашэнне будынка адпавядала ўзорам рускага класіцызму таго часу (іл. 69). Для збудавання, што азнаменавала новы кірунак у развіцці навукі, адукацыі, мастацтва, заканамерным было звяртанне да вядучага інтэрнацыянальнага стылю. Аб гэтым сведчыць і надпіс, зроблены Г. Каніскім на франтоне будынка: «Дом навучання, пабудаваны накшталт плана Рымскага ідалапаклонніцкага храма, які называецца Капітоліем» [5]. Яўная апіска не хавае сапраўднага вобразнага ўзору ў рымскай антычнасці, які стаў вызначальным у архітэктурных пошуках XVIII ст.,— рымскага Пантэона. Рэальная кампазіцыя плана будынка мае пэўнае падабенства з цэнтральным фрагментам рымскіх тэрмаў, у якім круглая зальная форма напалову ўпісана ў прамавугольную.

Галоўнай ідэяй аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі былі суадносіны стэрэаметрычна простых, прарэзаных толькі вокнамі форм ратонды і паралелепіпеда з буйным дарычным порцікам, узятым як прасторавы фрагмент храма ў антах, трактаваных у рэнесансным варыянце калон на п'едэстале. Аб'ядноўваючым кампазіцыйным сродкам выступае некалькі прафіляваных карнізаў, асабліва буйны вянчаючы карніз і атык. З майстэрствам выкарыстаныя лаканічныя фармальныя сродкі ўзмацняюць уражанне прастаты, манументальнасці, мастацкасці, хоць у цэлым кампазіцыя будынка выглядае некалькі кніжнай [6].

Аўтар вучэбнага корпуса невядомы, але падобныя кампазіцыйныя пошукі

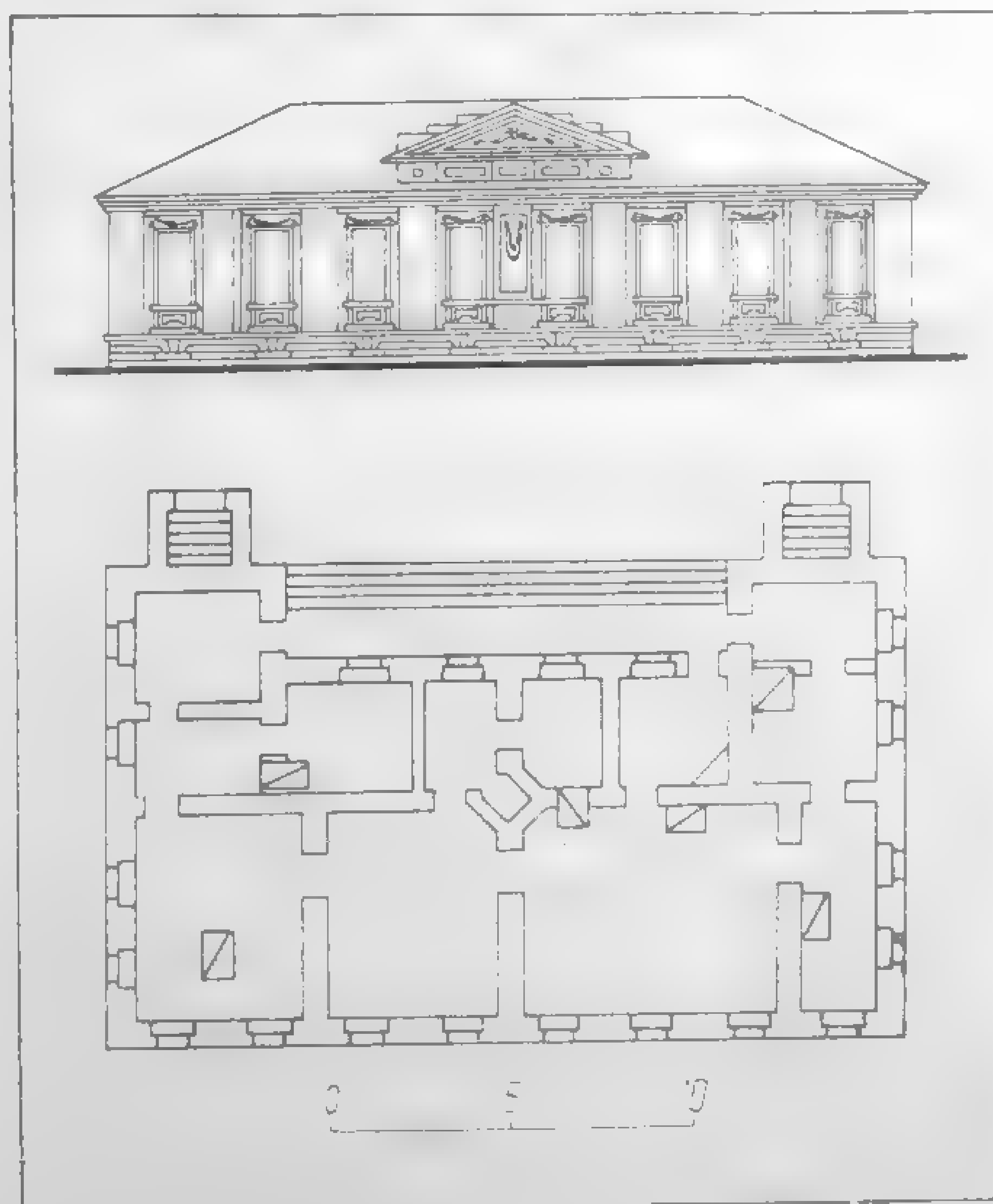


70. Дом для настаўнікаў і казённых выхаванцаў

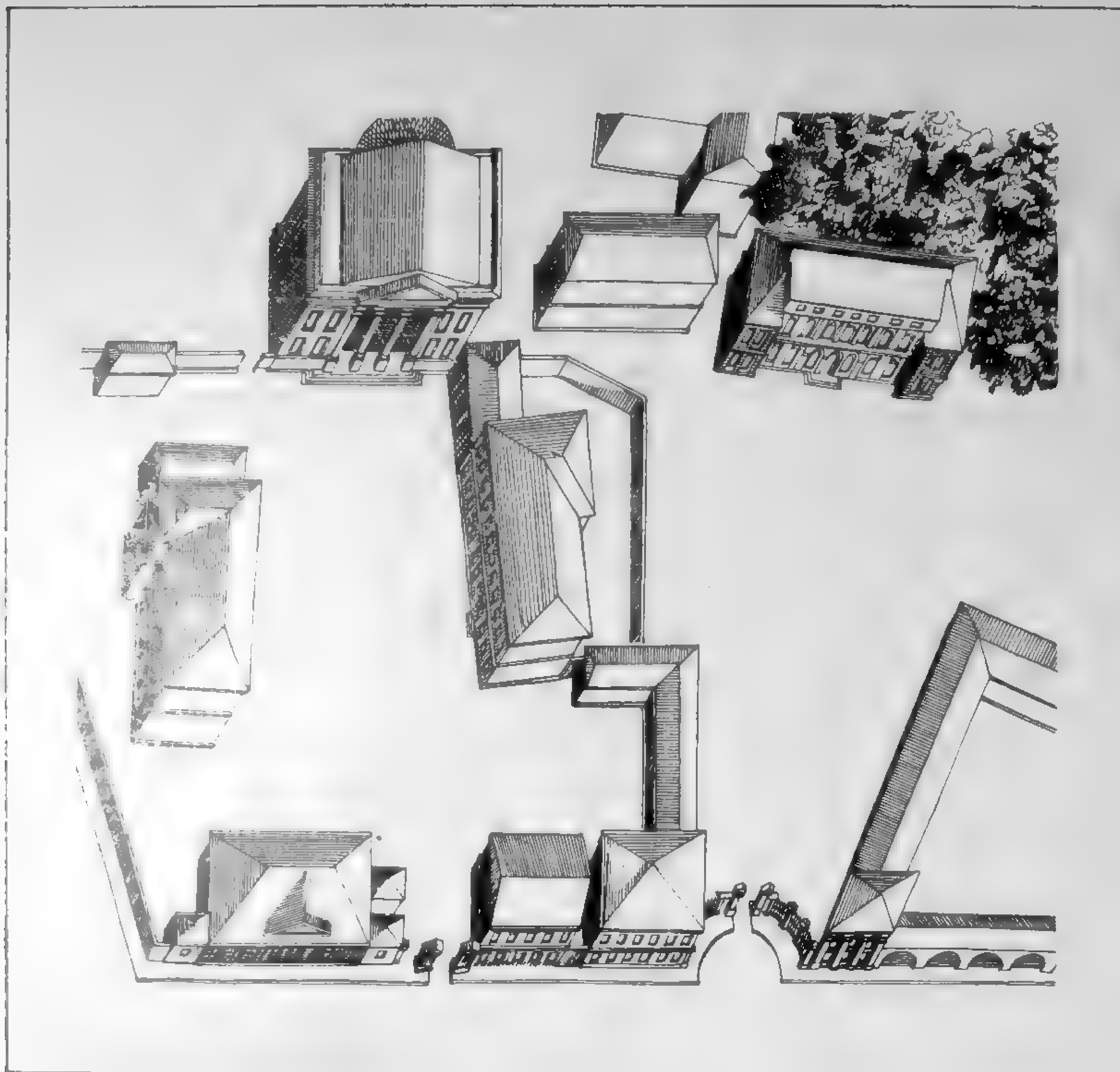
спалучэння складаных прасторавых форм пры лаканічных выяўленчых сродках складаюць аснову праектаў І. Старова 70—80-х гадоў XVIII ст. для некаторых палацавых сядзіб у прыгарадах Пецярбурга[7]. Магчыма, меркаванне пра ўдзел І. Старова небеспадстаўнае, бо ў час будаўніцтва Магілёўскай семінарыі архітэктар працаваў па заказах Р. Пацёмкіна, які меў вялікі маёнтак у Крычаве і, першапачаткова, у Шклове.

Другой пабудовай Г. Каніскага быў двухпавярховы дом для настаўнікаў і вучняў. Размешчаны насупраць класнага корпуса, ён складаў з ім пэўны кантраст, і мастацкі, і маштабны. Жылы корпус, відаць, уяўляў сабою гістарычна выпрацаваны, пашыраны тып багатага гарадскога дома: асіметрычнае аб'ёмна-прасторавае рашэнне, спалучэнне мураванага масіўнага каркаса з сістэмай разнастайна пабудаваных драўляных галерэй, высокі дах, адсутнасць дэкаратыўных дэталей (іл. 70).

Пераемнік Г. Каніскага з 1797 г. Анастасій Брытаноўскі працягваў будаўніцтва семінарыі. Ён купіў зямельны ўчастак з двума драўлянымі аднапавярховымі жылымі карпусамі для выхаванцаў і мураваны дом на вуліцы Ветранай. Гэты будынак — адзін з тыпаў гарадскога жылога дома ранняга класіцызму, характэрны для забудовы буйных гарадоў Расіі канца XVIII ст. Дзякуючы тонкай графічнай прарысоўцы, спалучэнню комплексу нескладаных дэкаратыўных прыёмаў — руста, падаконных ніш, ліштваў, ляпных



71. Дом для рэктара і прэфекта



72. Комплекс духоўнай семінарыі і архірэйскага двара. Рэканструкцыя 1853

драпіровак, злучэння франтона са ступеньчатым атыкам — зусім плоскі, гарызантальна выцягнуты фасад, раўнамерна прарэзаны вокнамі, здаецца і па-мастацку адмысловым, і дастаткова рэпрэзентатыўным. Будынак быў выкарыстаны пад жыллё рэктара і прэфекта (іл. 71). Такім чынам, семінарскі комплекс пашыраўся за кошт паступовага далучэння рознастылявых і выпадкова размешчаных будынкаў.

К канцу 20-х гадоў XIX ст. усе збудаванні семінарыі ўжо прасторава аб'ядналіся ў своеасаблівы комплекс [8]. Апошні, як відаць з чарцяжоў, складзеных губернскім архітэктарам Заржэўскім, быў аддзелены ад Спаскага манастыра і параднага архірэйскага двара садам, ад чорнага архірэйскага двара — службовымі памяшканнямі, злучанымі агароджай. Уваход зроблены толькі з Ветранай вуліцы.

Арганізацыя прасторы ў сярэдзіне комплексу здаецца архаічнай на той час. Усе аб'ёмы размешчаны паралельна галоўнаму напрамку, вызначанаму вуліцай; цэнтральны двор прызначаны пад агароды і адыгрывае выключна функцыянальную ролю ў рацыянальным размяшчэнні неабходных падыходаў і пад'ездаў да дамоў.

У чарцяжах Заржэўскага нанесены два невялікія карпусы новага тыпу гарадской забудовы. Адзін з іх — драўляны П-падобны будынак, дзе знаходзіліся бальніца з лазняй і сві-

ран. Яго архітэктурнае рашэнне паказвае, якім чынам уваходзілі прынцыпы рускага ампіру ў гарадскую забудову featured рознага прызначэння і рознага ўзроўню рэпрэзентатыўнасці. Выцягнуты фасад гэтага простага збудавання вырашаны сіметрычна, карніз, франтон, вышыня даху падпарадкаваны, паводле правіл ампіру, стварэнню гарызантальнага сілуэта. Адзіны выяўленчы сродак — цэнтральнае акно, якое ўзнаўляе на свой манер характэрны для ампіру матыў рымскай аркі.

Стылявая эвалюцыя забудовы, абнаўленне якой было працяглым у часе і даволі выпадковым, усё ж прытрымлівалася асноўных этапаў развіцця рускага класіцызму ў гарадскім будаўніцтве. Прасторавае ж абнаўленне комплексу адбылося толькі ў 30-я гады XIX ст. У гэты час адбываліся важныя архітэктурна-планіровачныя пераўтварэнні ў сістэме ўсяго горада. На месцы абарончых збудаванняў пракладваліся вуліцы і бульвары; мянялася аблічча вуліц, дазвалялася будаваць дамы суцэльным фасадам; праводзілася добраўпарадкаванне горада. Удвая павялічылася колькасць гарадскіх плошчаў, а таксама брукаваных вуліц. Таму асаблівая ўвага надавалася архітэктурнаму рашэнню галоўных кампазіцыйных вузлоў Магілёва — асноўных магістралей, плошчаў і ансамбляў.

К пачатку 50-х гадоў XIX ст. склалася новая забудова комплексу семінарыі, аб якой можна меркаваць паводле архіўных чарцяжоў, выкананых губернскім архітэктарам Пятровым [9]. Два новыя двухпавярховыя мураваныя флігелі для жылля настаўнікаў і выхаванцаў практычна пазбаўлены пластычнай апрацоўкі. Акрамя таго, семінарыя набыла дом купца Кітаева на Ветранай вуліцы, дзе размясціліся архіў, кладоўка і кватэра эканома. Пры невыразным рашэнні новых пабудоў паступовая замена жылых будынкаў вызначыла галоўную архітэктурна-эстэтычную задачу рэканструкцыі як удасканаленне прасторавай пабудовы комплексу.

Паступовае развіццё ансамбля знімае пытанне аб адным яго аўтары. Кожны з губернскіх архітэктараў уносіў у архітэктуру ансамбля свае папраўкі, кіруючыся ўласным творчым разуменнем задач стылю і пераемнасці традыцыі.

Рэканструкцыя ансамбля семінарыі, праведзеная на аснове плана 1853 г., паказвае своеасаблівае яго адзінства з архірэйскім дваром у комплексе з забудовай і архітэктурным афармленнем Ветранай вуліцы, перайменаванай к гэтаму часу ў Малую Садовую (зараз Ленінская) (іл. 72). Ансамбль семінарыі меў замкнёную кампазіцыю, кампазіцыя ж архірэйскага двара атрымала прасторавую сувязь з ансамблем Спаскага манастыра і з Вальнай вуліцай. Цэнтрам кожнага ансамбля было адно буйное па маштабу збудаванне, якое канцэнтравала мастацка-ідэалагічнае значэнне комплексу. Перад архітэктурнымі дамінантамі — вучэбным корпусам семінарыі і архірэйскім палацам, якія былі выкананы ў стылі барока, былі сфарміраваны трапецападобныя парадныя плошчы, восі сіметрыі якіх сыходзяцца да Малой Садовай вуліцы. Плошчы знаходзяцца ў сярэдзіне квартала, успрымаюцца як авансцэна для галоўнага архітэктурнага збудавання і ўяўляюць сабою пэўнае спалучэнне барочнай і класіцыстычнай трактоўкі прасторы.

Веерная пара восевых кампазіцый— толькі адна з тэм архітэктуры квартала. Другая, не менш значная,— фарміраванне фронту забудовы Малой Садовай вуліцы. Яна не стваралася па нейкай першапачатковай задуме, а складвалася стыхійна, хоць агульны маштабны строй ствараў умовы для

кампазіцыйнага аб'яднання ўсяго вулічнага фасада. Губернскія архітэктары, што пераемна ажыццяўлялі гэту задачу, з дапамогай архітэктурнага афармлення ўязных варот у семінарскі комплекс і архірэйскі двор завяршылі стварэнне другой тэмы — пярэдняга фасада двух грамадскіх ансамбляў з боку вуліцы.

Такая разнастайнасць з'явілася вынікам спалучэння наватарскіх ідэй і сталых мастацкіх прынцыпаў рускай школы класіцызму, а таксама нацыянальных, рэгіянальных архітэктурных традыцый ва ўмовах канкрэтнага горада. Эвалюцыя ансамбля Магілёўскай духоўнай семінарыі служыць прыкладам своеасаблівага развіцця новага архітэктурнага ансамбля ў буйным беларускім губернскім горадзе.

[1] Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954. С. 59.
[2] Квитницкая Е. Д. // Архит. наследство. № 24. С. 104—114.
[3] Плаксин И. Столетие существования Могилевской духовной семинарии. 1785—1885. Могилев, 1885. С. 26—27.
[4] Там жа. С. 44.
[5] Дембовецкий А. С. Опыт описания Могилевской губернии. Могилев, 1884. Т. 1. С. 118.
[6] ЦДГА СССР, ф. 835, воп. 1, адз. зах. 363, л. 5.
[7] Михайлов А. И. Иван Старов. М., 1956. С. 50—56.
[8] ЦДГА СССР, ф. 835, воп. 1, адз. зах. 363, л. 2, 4, 6, 8, 10.
[9] Там жа, л. 1.

Д. С. Бубноўскі

Гісторыя горадабудаўнічага развіцця г. п. Мір

Зацверджанай у 1982 г. «Праграмай распрацоўкі і ажыццяўлення праектаў рэгенерацыі гарадской забудовы, якая мае вялікае гісторыка-архітэктурнае значэнне», прадугледжана выканаць рэгенерацыю г. п. Мір Карэліцкага раёна Гродзенскай вобласці.

Упершыню Мір упамінаецца ў пісьмовых крыніцах каля 1395 г.[1] у сувязі з тым, што быў спалены і разрабаваны крыжакамі. У 1434 г. адноўленае паселішча становіцца маёмасцю Віленскага каштэляна Сенькі Гедыгольдавіча [2]. Пры гэтым у даравальнай грамаце вялікага князя літоўскага Сігізмунда Кейстутавіча ўпамінаецца толькі курыя нейкага Дзяміда і няма звестак пра само паселішча. З 1490 г. Мір належаў магнатам Іллінічам. Пры першым уладальніку з гэтага роду, Юрыю Іллінічу, пачалося будаўніцтва мураванага замка. Першыя гарадскія ўмацаванні ўзніклі не пазней, таму што пры Мікалаю Крыштафу Радзівілу, які ў 1569 г. атрымаў Мір у спадчыну ад апошняга Ілініча [3], горад быў акружаны новымі мурамі [4]. У гэты ж час былі ўзведзены Мікалаеўскі касцёл з плябаніяй, уніяцкі кляштар базыльян і шпіталь (фундацыі новага гаспадара), а таксама гарадская ратуша, якая ўзнікла ў сувязі з тым, што ў 1596 г. Мір атрымаў няпоўнае Магдэбургскае права [5]. Быў дабудаваны і Мірскі замак, які ў адпаведнасці з задумай італьянскіх майстроў ператварыўся ва ўмацаваны палацава-паркавы комплекс [6]. Гэта значна змяніла сітуацыю мястэчка. Мір становіцца даволі буйным і вядомым цэнтрам гандлю і рамёстваў.

Пачынаючы з XVIII ст. як горад,

так і замак паступова прыходзілі ў заняпад, але Мір яшчэ доўга працягваў адыгрываць значную ролю ў жыцці рэгіёна. Па-ранейшаму мелі вялікі поспех славутыя мірскія кірмашы, карысталіся попытам вырабы мірскіх майстроў. Да 1939 г. у Міры яшчэ існавалі чатыры рамесныя цэхі.

На сучасным плане мястэчка вельмі выразна выяўляюцца контуры яго гістарычнага ядра (іл. 73 *Г*). Рэшткі абарончых земляных валаў і равоў і зараз можна ўбачыць на Ленінградскай вуліцы (былой Завальнай) і ў завулках Першамайскім і Ленінградскім (былая назва апошняга «Роў» вельмі адпавядала яго вобразу і гісторыі). Цікава, што Першамайскі завулак перасякае выяўленае гістарычнае ядро паселішча. Візуальныя даследаванні сведчаць, што на поўнач ад гэтага завулка, а таксама ўздоўж яго захаваліся даволі выразныя рэшткі зямляных валоў і равоў, а на поўдзень вельмі нязначныя сляды ўмацаванняў можна вызначыць толькі там, дзе іх трасіроўка не супадае з сучасным напрамкам вуліц.

Намі раней было выказана меркаванне, што першапачатковай была паўночная частка выяўленага ядра, а паўднёвая магла ўвайсці ў межы горада пры абнясенні Міра новымі мурамі ў канцы XVI — пачатку XVII ст.[7] Адмовіцца ад гэтай гіпотэзы прымусілі наступныя факты:

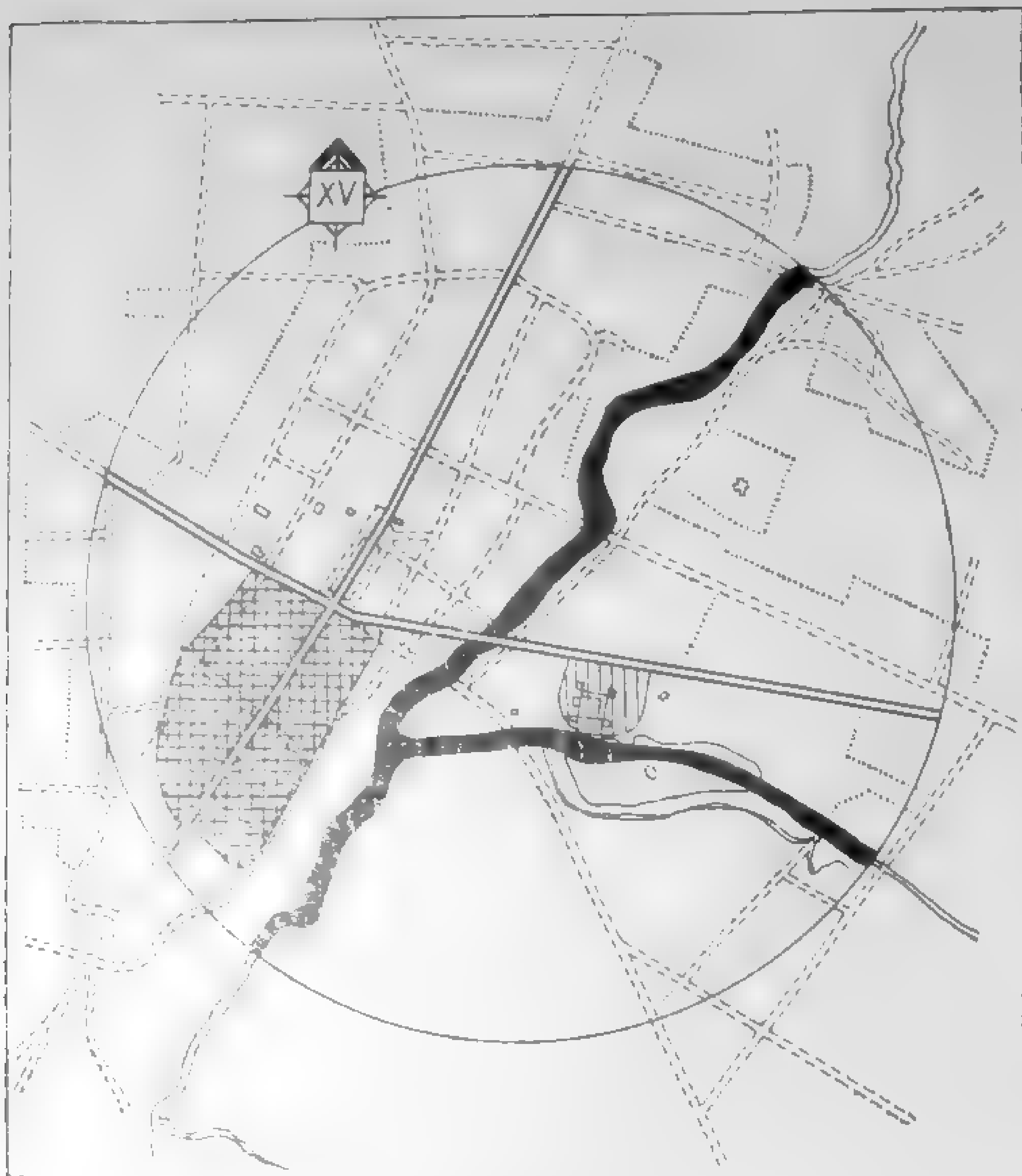
1. У адпаведнасці з гіпотэзай умацаванні паўднёвай часткі горада былі пабудаваны пры Радзівіле, у якога працавалі адукаваныя майстры, а з візуальных даследаванняў вынікае, што іх фартыфікацыйныя збудаванні былі менш дасканалымі, чым папярэднія гарадскія сцены.

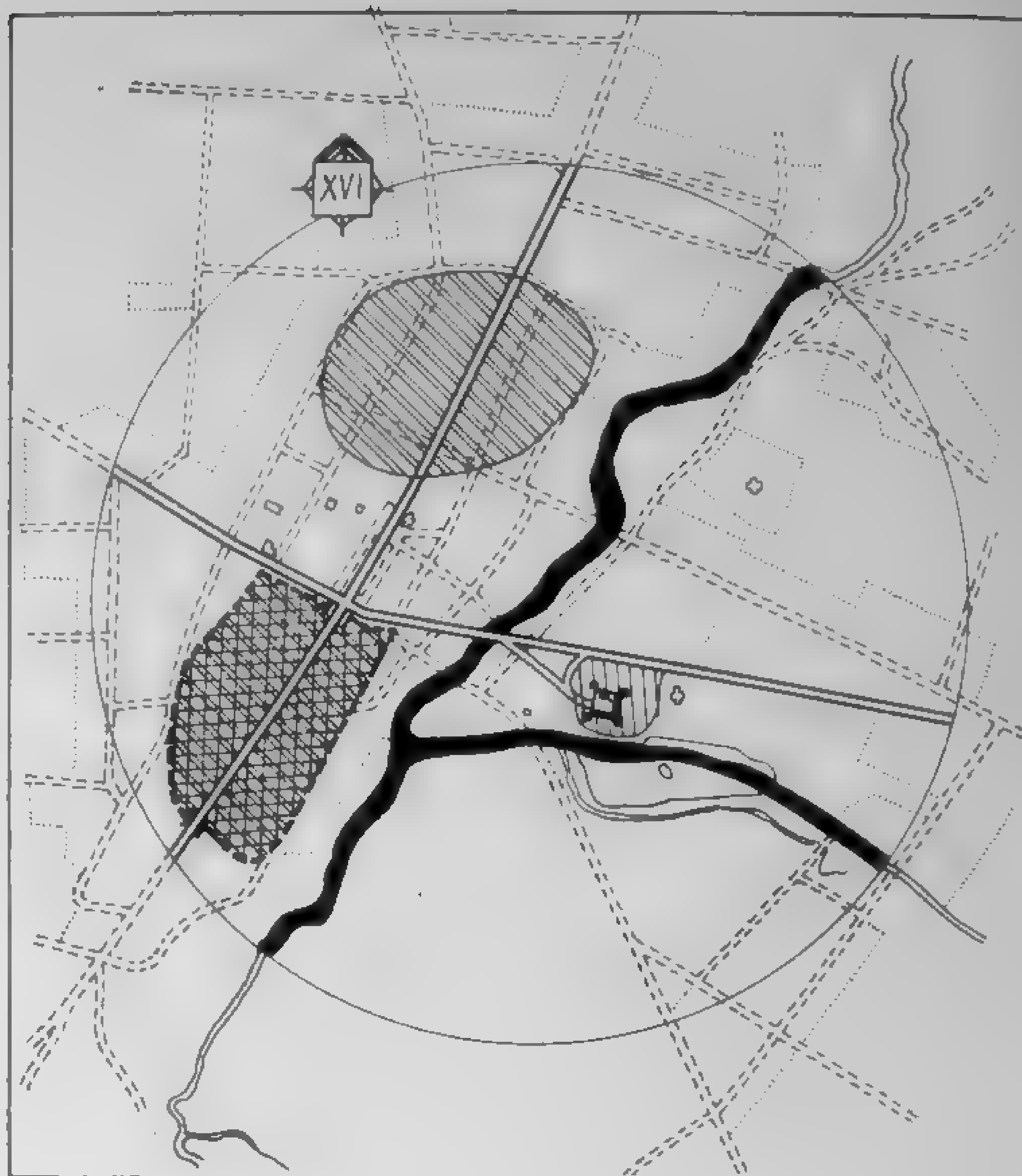
2. Значнае месца ў паўночнай частцы горада займалі татарскія кварталы. Татары з'явіліся ў Міры не раней, як у пачатку XVI ст., пры рассяленні вялікай групы ваеннапалонных[8]. Наўрад ці для іх было падрыхтавана абасобленае месца ў межах першапачатковых гарадскіх сцен, у той час як адзінаверцы асноўнай масы гараджан сяліліся з супрацьлеглага боку па-за ўмацаваннямі.

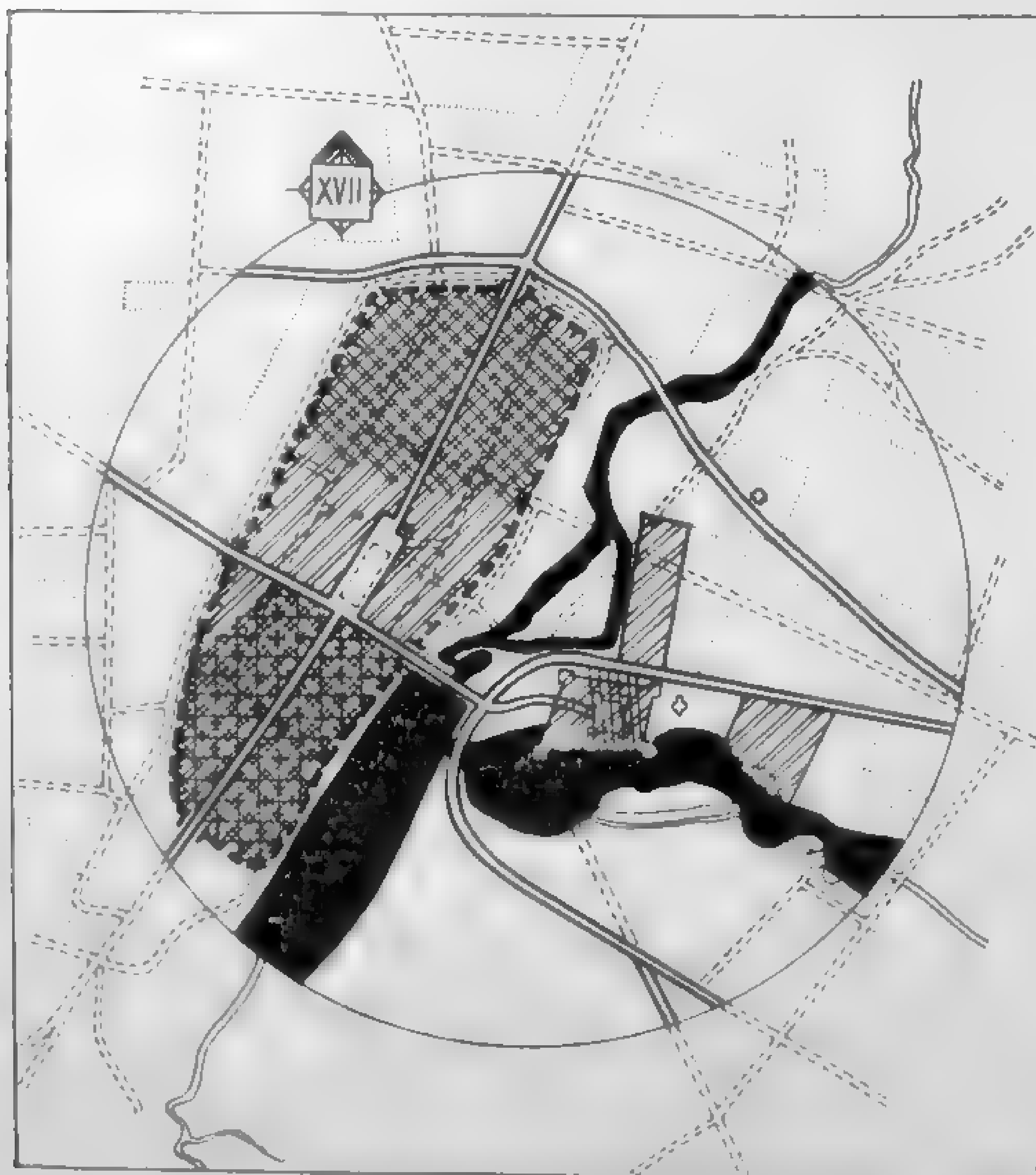
3. Найбольш раннія археалагічныя матэрыялы, якія выяўлены амаль у самым цэнтры паўночнай часткі ядра, датуюцца толькі пачаткам XVII ст.[9] На самым мацерыку на ўсходняй ускраіне плошчы знойдзены фрагменты паліванай кафлі з выявай Радзівілаўскага герба. З супрацьлеглага боку раскопкамі А. Краўцэвіча раскрыты падмуркі і сутарэнні пабудовы XVII ст. Відавочна, плошча была ўтворана ў пачатку XVII ст. на новым месцы. Бліжэй да паўднёвай ускраіны гарадскога ядра, а таксама на месцы існавання замка раскопкамі А. Трусава[10] і А. Краўцэвіча[11] выяўлены археалагічныя матэрыялы XV ст. З усходу ад будынка Мікалаеўскага касцёла былі раскрыты падмуркі пабудоў, арыентацыя якіх не супадае з сучасным напрамкам вуліц.

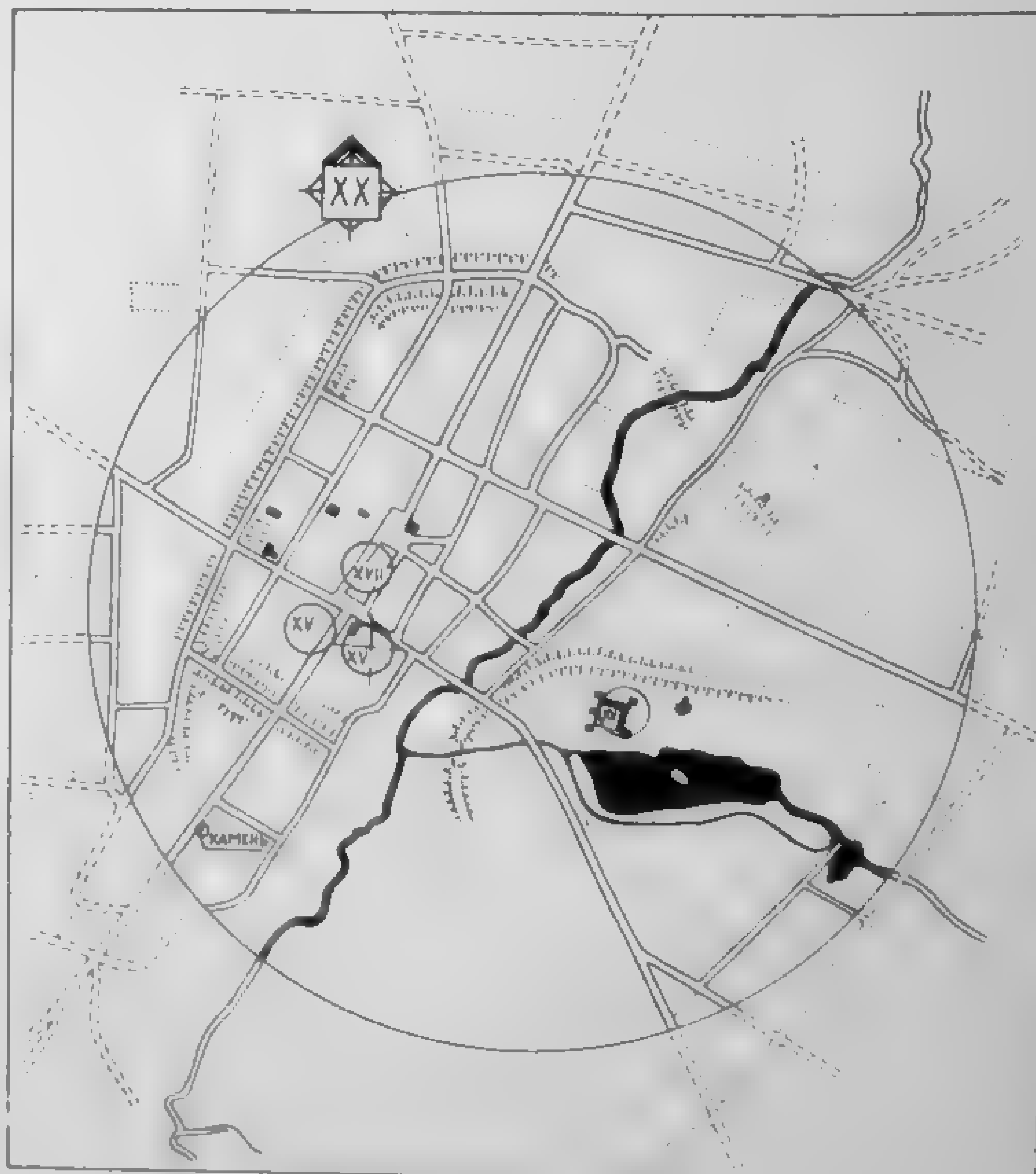
Усё гэта робіць вельмі спрэчнай і гіпотэзу М. Ф. Гурына, які ў сувязі з тым, што ў сярэдзіне XVI ст. Мір складаўся са старога і новага месцаў, сцвярджае, што новае месца — гэта Слонімскі і Мінскі пасады[12]. Размяшчэнне іх на дыяметральна супрацьлеглых канцах горада наводзіць на думку, што старое месца — геаметрычны цэнтр паселішча. Але, як высветлілася, ён быў заселены значна пазней.

Такім чынам, вызначанае намі гістарычнае ядро горада (іл. 73 *Г*) поўнасцю сфарміравалася ў пачатку XVII ст. Цэнтральная яго частка ўзнікла на новым месцы, паўночная была заселена татарамі, а паўднёвая адзначана найбольш раннімі археалагічнымі знаходкамі. Можна меркаваць, што









73. *Схема горадабудаўнічай сітуацыі г. п. Мір: А — XV ст.; Б — XVI ст.; В — XVII ст.; Г — XX ст.*

паўднёвая частка і з'яўляецца найбольш старажытнай, першапачатковай.

Супастаўленне сабраных матэрыялаў і гістарычных звестак дазволіла вылучыць наступныя стадыі існавання Міра.

Неўмацаванае паселішча ўзнікла не пазней, чым у XIV ст., на поўдзень ад перакрыжавання гандлёвых шляхоў Брэст—Слонім—Мінск—Орша — Смаленск і Вільня—Слуцк (зараз гэта паўднёвая частка гістарычнага ядра мястэчка). Менавіта гэта месца і было разрабавана крыжакамі. Звесткі аб перадачы Міра ў прыватнае карыстанне ў 1434 г. сведчаць аб яго аднаўленні. Побач з мястэчкам, там, дзе ўзвышаецца зараз Мірскі замак, узнікла рэзідэнцыя ўладальніка або яго даверанай асобы. Такая планіровачная сітуацыя — горад сам па сабе, магнат сам па сабе — вельмі распаўсюджана сярод еўрапейскіх прыватнаўласніцкіх гарадоў і мястэчак таго часу. Для Міра яна заставалася нязменнай на ўсім працягу яго існавання (іл. 73 *А*).

Да канца XV ст. Мір быў абнесены абарончай сцяной, верагодна драўлянай. У пачатку XVI ст. умацоўваецца і магнацкая рэзідэнцыя — пачынаецца будаўніцтва мураванага замка [13]. Хутчэй за ўсё ў гэты час у Міры (дакладней — побач з ім) пасяліліся татары. Ускосным пацвярджэннем гэтага з'яўляецца тое, што ў сярэдзіне XVI ст. горад складаўся са старога і новага месцаў (калі не лічыць рэзідэнцыі магната). У выглядзе такой кангламерацыі ён і праіснаваў да пачатку XVII ст. (іл. 73 *Б*). У той час М. К. Радзівіл запрасіў для правядзення будаўнічых работ у сваіх уладаннях майстроў з Італіі. Відаць, пад іх кіраўніцтвам праводзілася і перабудова Міра.

Задума аўтараў перапланіроўкі горада была вельмі ўдалай. Доказам таму з'яўляецца тое, што значная частка сфарміраванай імі планіровачнай структуры захавалася да нашага часу (іл. 73 *В*). Ідэя заключалася ў аб'яднанні хрысціянскага і татарскага паселішчаў адзінай гарадской сцяной. Існаваўшыя да гэтага часу ўмацаванні былі разабраны настолькі, наколькі гэтага патрабавала неабходнасць аб'яднання. Верагодна, што ў пачатку XVII ст. старыя сцены былі недастаткова моцнымі, каб выконваць абарончыя функцыі, таму абрыс новых умацаванняў замкнуўся, перасекшы самую старажытную частку паселішча. У прамежку паміж двума жылымі раёнамі была ўтворана гандлёвая плошча (іл. 73 *В*). З поўначы і ўсходу яе фарміравалі Троіцкая царква і карпусы уніяцкага кляштара базыльян, з поўдня — касцёл св. Мікалая. Месцазнаходжанне гарадской ратушы і шпіталя трэба ўдакладніць.



74. Камень на месцы былога ўезду ў Мір

Астатняе месца ў межах гарадской сцяны было заселена ў адпаведнасці з пэўнымі заканамернасцямі, якія ўлічвалі нацыянальнасць і веравызнанне

жыхароў. Паўночная частка горада засталася татарскай, паўднёвая — хрысціянскай. Хрысціянскай стала і прымыкаючая да базыльянскага кляштара ўсходняя частка. Заходнюю засялілі яўрэі, якіх Мір прывабіў сваім зручным для гандлю месцазнаходжаннем, тым больш, што разам з няпоўным Магдэбургскім правам Мір атрымаў права праводзіць 9 кірмашоў штогод [14]. Гэтыя кірмашы набылі славу вядомых конскіх базараў дзякуючы цыганам, якія лічылі Мір своеасаблівай базай у сваіх вандраваннях. Да XIX ст. у Міры жыў цыганскі кароль [15].

У XVII ст. змянілася і навакольная сітуацыя горада. Змены трасіроўкі [illegible] дарог былі абумоўлены рэарганізацыяй як самога горада, так і рэзідэнцыі Радзівілаў. Перакрыжаванне гандлёвых шляхоў аказалася ў межах гарадскіх умацаванняў. З гэтай прычыны на поўначы ад горада з'явілася, кажучы сучаснай мовай, аб'язная магістраль. З'явіліся і новыя шляхі, якія звязалі Мір з навакольнымі паселішчамі. Пададзеная рэканструкцыя навакольнай сітуацыі горада (іл. 73 *В*) выканана ў асноўным на матэрыялах натурных даследаванняў. Фрагменты насыпаў абазначаных шляхоў можна бачыць і зараз.

Аддаленасць мястэчка ад асноўных новых камунікацый (у першую чаргу ад чыгунак), адсутнасць буйной прамысловасці прывялі да таго, што з развіццём капіталізму Мір усё ж паступова страціў сваё значэнне. У час другой сусветнай вайны (асабліва перад вызваленнем) нямецка-фашысцкія захопнікі спалілі большую частку пабудоў.

Тым не менш, як паказалі даследаванні, горадабудаўнічая і архітэктурная спадчына мястэчка мае значную каштоўнасць і патрабуе дадатковага грунтоўнага вывучэння. Не разгаданыя загадкі яшчэ ёсць. Не выключана, што адзіная нябачная нам грань вялікага каменя, што апрацаваны ў выглядзе правільнага паралелепіпеда (які і зараз ляжыць на месцы былога ўезду ў горад з боку Слоніма), зможа даць новыя звесткі аб мінулым паселішчы (іл. 74).

Карціна паслядоўнага горадабудаўнічага развіцця Міра дапаможа праекціроўшчыкам больш кваліфікавана запраектаваць і ажыццявіць мерапрыемствы па яго рэгенерацыі.

Пакуль рыхтаваўся да друку гэты артыкул, з розных крыніц (у асноўным у выніку натурных даследаванняў) атрымана новая інфармацыя па дадзенаму пытанню. Яе падрабязны аналіз патрабуе напісання асобнага артыкула, але ўжо зараз можна даць канстатацыю фактаў і папярэдне іх разгледзець.
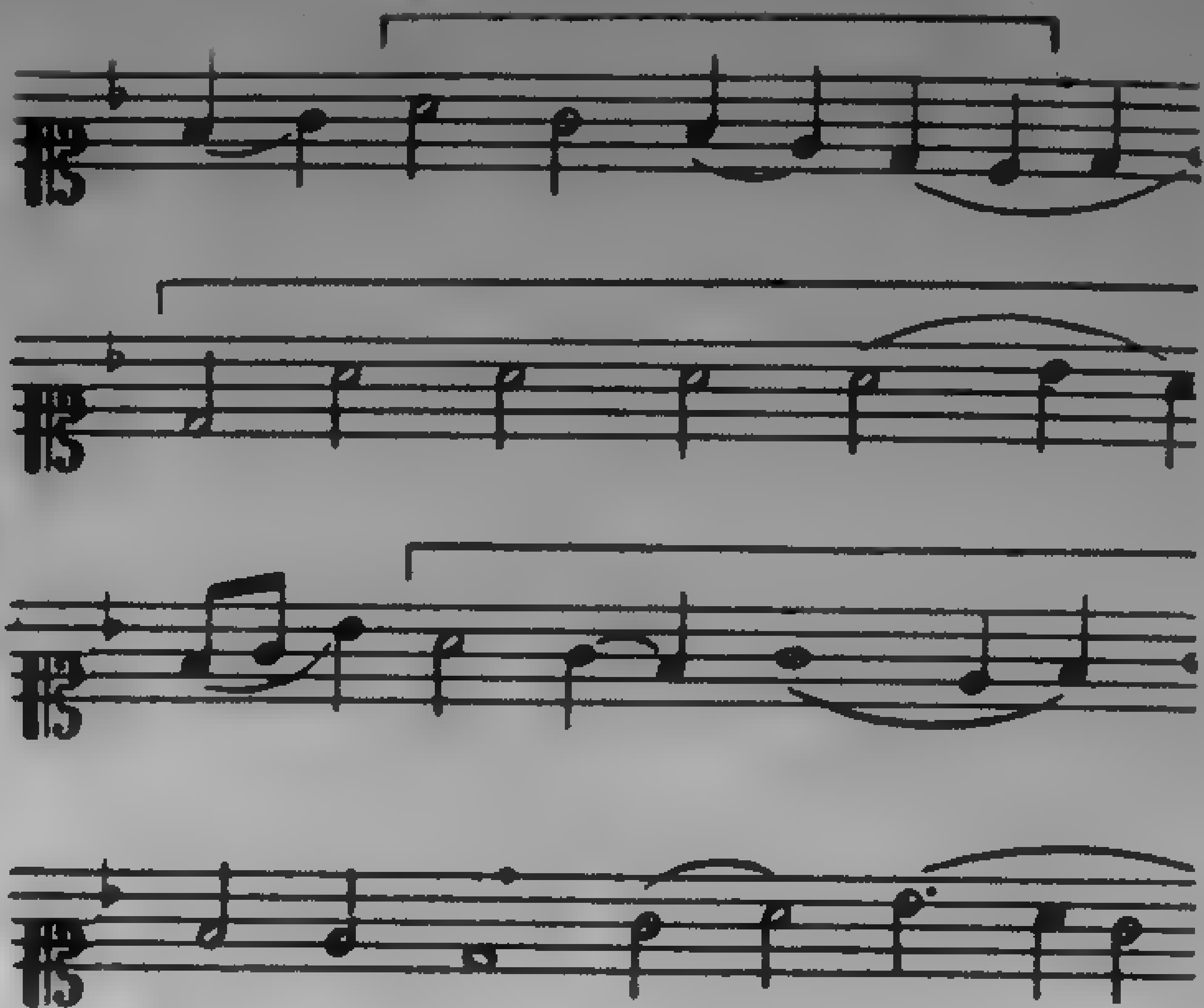
Пры правядзенні земляных работ па пракладцы ў Міры водаправода і газаправода выяўлены рэшткі падмуркаў Слонімскай і Віленскай брам. Знойдзены яны якраз там, дзе і меркавалася. Тэхнічны стан захаваўшыхся канструкцый дае магчымасць абгрунтавана датаваць іх пачаткам XVII ст. Такім чынам, першыя знаходкі пацвердзілі дадзеную гіпотэзу. Але поўнай нечаканасцю з'явіліся вынікі археалагічных даследаванняў мястэчка, праведзеных у гэтым годзе супрацоўнікам аддзела археалогіі Спецыялізаванага навукова-рэстаўрацыйнага вытворчага аб'яднання «Белрэстаўрацыя» А. К. Краўцэвічам. Закладзены на перакрыжаванні вул. 17 верасня і зав. Ленінградскага раскоп, які ставіў мэту выявіць падмуркі Мінскай брамы, не даў чаканых вынікаў, што зусім незразумела, калі ўлічыць, што побач, уздоўж зав. Ленінградскага (які, як ужо ўпаміналася, называўся раней «Роў»), найлепш захаваліся рэшткі абарончых земляных умацаванняў горада. Падмуркі

Мінскай брамы XVII ст. былі выяўлены ў другім месцы, на цэлы квартал бліжэй да гарадской плошчы, на перакрыжаванні вуліц 17 верасня і Танкістаў. Зараз можна абгрунтавана сцвярджаць, што контур абарончых умацаванняў XVII ст. уяўляў сабой амаль правільны прамавугольнік, што поўнасцю адпавядала горадабудаўнічым канонам перыяду рэнесансу. Праясняючы сітуацыю XVII ст., выяўленыя факты ставяць перад неабходнасцю дадатковага даследавання паўночнай часткі мястэчка, а таксама перагляду і карэкціроўкі выказанай у артыкуле гіпотэзы.

Яшчэ адной неразгаданай загадкай з'яўляюцца выяўленыя з поўдня ад упамянутага ў артыкуле каменя (іл. 74) сляды невялічкіх раўчукоў або канавак, якія былі заўважаны на восцены траншэі пры будаўніцтве водаправода. Цікава, што яны на даволі працяглым прамежку перасякалі дарогу, якая вяла ў Мір з боку Слоніма. Аднолькавы профіль гэтых канавак, строгая іх перыядычнасць сведчаць аб тым, што гэта былі штучныя збудаванні. Так што ў нашым выпадку новыя даныя не знялі, а ўскладнілі загадку апрацаванага каменя.

Архітэктурная і археалагічная спадчына Міра яшчэ патрабуе дадатковага вывучэння.

1 Россия. Полное географическое описание нашего отечества / Под. ред. В. П. Семёнова. СПб, 1905. Т. 9. С. 427.
2 Śnieżko A. Kościoł farny w Mirze. Lida, 1937. S. 10.
3 Там жа. С. 11.
4 Bartoszewicz J. Zamek Bialski. Lwów, 1881. S. 44.
5 Śnieżko A. Kościoł farny w Mirze. S. 17.
6 Калнин В. В. Замок в Мире. Мн., 1979.
7 Бубноўскі Д., Краўцэвіч А. Якім ты быў, старадаўні Мір? // Літ. і мастацтва. 1983. № 29.
8 Грыцкевіч А. П. З гісторыі паселішчаў татар у Беларусі // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1981. № 6. С. 82.
9 Кравцевич А. К. Исследование позднесредневековых поселений городского типа // Археол. открытия 1982 г. М., 1984. С. 362.
10 Трусов О. А. Исследования средневековых замков Белоруссии // Археол. открытия 1980 г. М., 1981; Ен жа. Археалагічныя даследаванні Мірскага замка // Помнікі гіст. і культуры Беларусі. 1980. № 4. С. 33.
11 Кравцевич А. К. Исследования Гродненской области // Археол. открытия 1983 г. М., 1985. С. 397.
12 Гурин М. Ф. Мир. Мн., 1985. С. 9.
13 Ткачоў М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст. Мн., 1978. С. 63.
14 Śnieżko A. Kościoł farny w Mirze. S. 17.
15 Караткевич У. С. Зямля пад белымі крыламі. Мн., 1977. С. 92.








Глава 4

М. В. Нікалаеў
Шэдэўр брэсцкай друкарні

ГІСТОРЫЯ КУЛЬТУРЫ

Л. П. Касцюкавец
Беларускі рукапісны ірмалой

І. Д. Назіна
Арганы на Беларусі

Н. І. Пятровіч
Новыя звесткі аб паясах Нясвіжскай фабрыкі

Я. Ф. Шунейка
Арганізацыя вытворчасці беларускай набіванкі ў XVI—XVII стст.

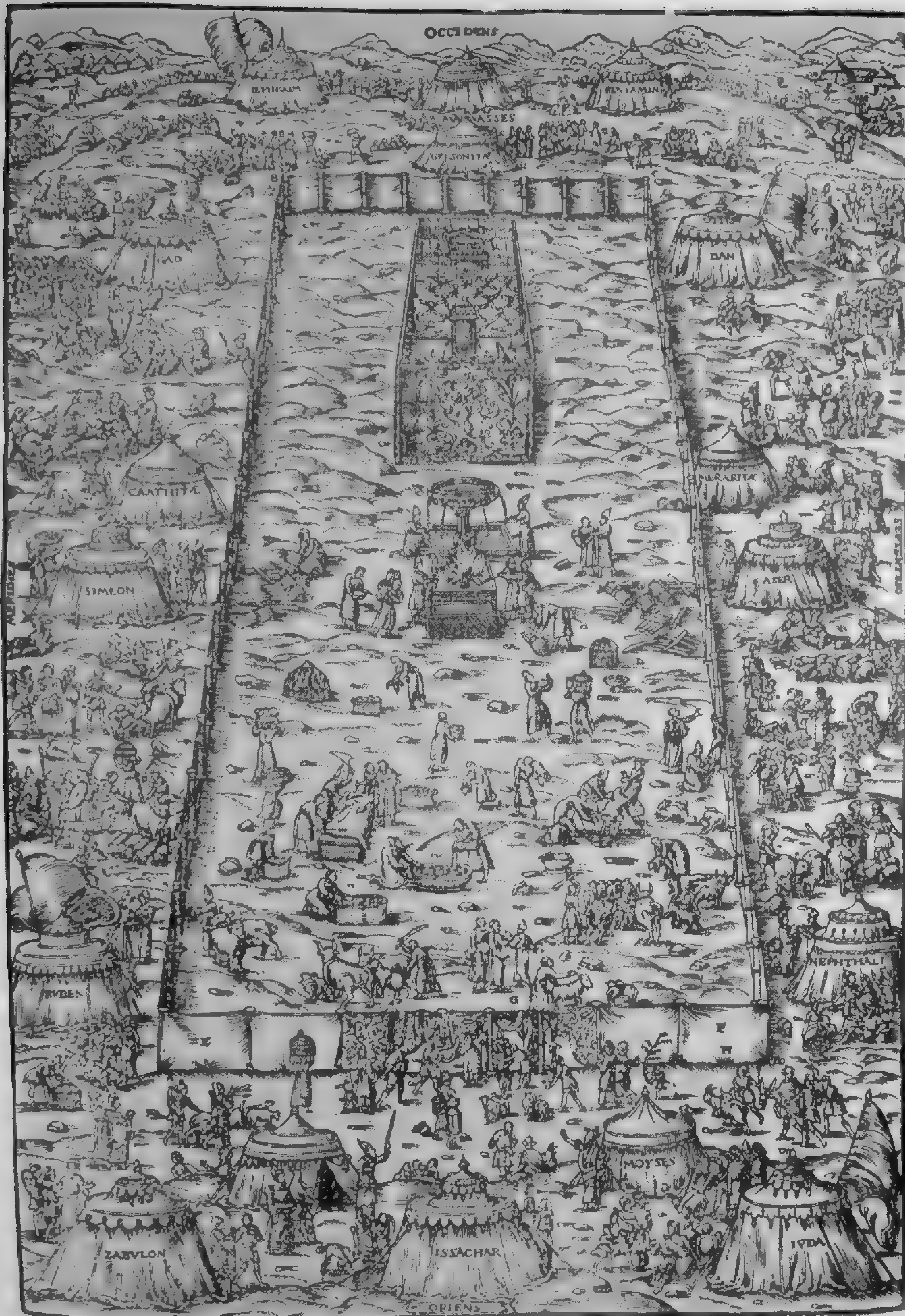
М. В. Нікалаеў

Шэдэўр брэсцкай друкарні

Сёння, магчыма, мізэрнай падасца такая лічба: за 74 гады выдадзена 324 назвы кніг. Для XVI ст. гэта з'ява мела вялікае культурнае значэнне. Паводле падлікаў даследчыка А. Анушкіна, з 1525 да 1599 г. у друкарнях Вялікага княства Літоўскага на беларускай мове было выдадзена 50, на літоўскай — 3, польскай — 114, латышскай — 1, італьянскай—1, грэчаскай—1, лацінскай мове — 150 назваў кніг. Тры кнігі выйшлі адначасова на некалькіх мовах [1]. Сёння гэтыя выданні (іх называюць палеатыпы) — яркая старонка кніжнай культуры беларускіх земляў у XVI ст. Дзякуючы працам мастацтвазнаўцаў, бібліёграфаў і гісторыкаў літаратуры мы шмат ведаем аб дзейнасці выдатнага асветніка, першадрукара Францыска Скарыны, маем добрыя апісанні беларускіх кірылічных палеатыпаў. Што датычыць надрукаваных грэчаскім алфавітам і лацінкай, то праца па іх збіранні і вывучэнні толькі распачынаецца. А між тым сярод іх ёсць сапраўдныя выдавецкія шэдэўры. Адным з іх, які не саступае лепшым еўрапейскім узорам свайго часу, з'яўляецца Брэсцкая, або Радзівілаўская, біблія 1563 г.

У 1553—1554 гг. у Брэсце была адкрыта пратэстанцкая друкарня Бернарда Ваяводкі, якога брэсцкі староста Мікалай Радзівіл Чорны запрасіў з Кракава. Пасля смерці ваяводы ў ліпені 1554 г. друкарня спыніла работу. Шукаючы новага друкара, Мікалай Радзівіл вёў перагаворы з прускім князем Альбрэхтам. У 1558 г. друкарня ўзнавіла сваю работу (а дакладней, была створана новая, бо ўдава Ваяводкі прадала варштат у Кракаў [2]). З гэтага часу і да 1570 г. у Брэсце працавалі два друкары — Станіслаў Мурмелій і Цыпрыян Базылік. Большасць выданняў Мурмелія і Базыліка — зараз вялікая бібліяграфічная рэдкасць; мэтанакіраванае іх знішчэнне пачалося ў 80-я гады XVI ст., калі езуіты публічна спальвалі пратэстанцкія кнігі (асаблівы імпэт тут праявіў біскуп Юрый Радзівіл). Захавалася апісанне такой працэдуры, што адбылася на віленскім рынку ў 1581 г.: «Ад самай раніцы звозілі смалістыя дровы і аблітыя смалой кулі саломы на рынак, гэтыя матэрыялы абкружала гарадская варта і нікога ў сярэдзіну не пушчала. Пазней прыйшлі два вазы-драбіны, кожны запрэжаны парай коней, а на вазах навалена друкаваных, рукапісных кніг і розных актаў. Замкавыя алябарднікі пільнавалі гэтыя вазы. Гаварылі ў народзе, што гэта кнігі не каталіцкія, выклятыя, зганеныя індэксамі св. афіцыі і каталіцкімі рымскімі багасловамі, ды на знішчэнне агнём аддадзеныя; што быццам нябожчык Ягамосць князь біскуп Валяр'ян гэту пастанову пацвердзіў, але на пісьме гэтага не засталося, бо і не было ніколі; толькі так паны езуіты ўмовіць хацелі і на памёршага віну скінуць» [3]. Апошняя фраза выдае пратэстанцкія сімпатыі сведкі; езуіцкія аўтары сцвярджалі пазней, што хваляванні з прычыны спальвання кніг былі прычынай зняцця каралём Стэфанам Баторыем аблогі Пскова ў 1581 г.

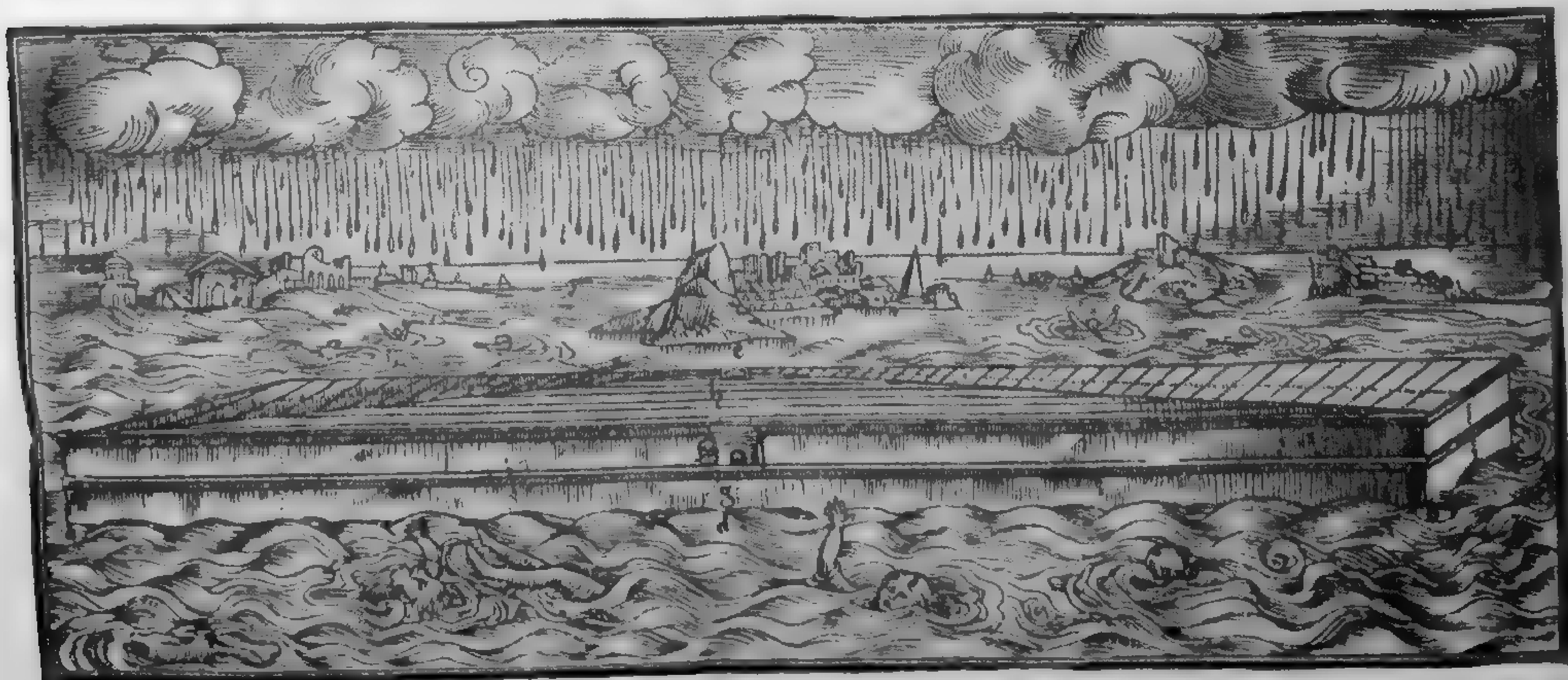
«Выкапалі на рынку яму, насупраць шыбеніцы, немаведама якой глыбіні, бо ўсю гэту орхандрыю абкружалі салдаты і служачыя ратушовыя, нікога блізка не дапушчалі. Пачаўшы ад дна гэтай ямы, злажылі груду кніг, пераякладваючы дровамі і саломай, вышыня якой над узроўнем рынкавай



75. «Калены Ізраілевы». Іл. з Біблії. Брэст. 1563

плошчы мела прыблізна тры локці, а шырыня ў квадрат шмат большая. Пачалі збягацца людзі. Кожны пытае, што гэта? Каля груды кружацца невядомыя фігуры ў доўгіх чорных бурках, вялізнымі капюшонамі закрываючы аблічча і галовы свае... прынеслі гаручую паходню, якую блаславіў нейкі дамініканін. Паходню ўзяўшы ў рукі, пан Майстар (кат) з Сабачае вуліцы пасля некаторых цырымоній свайго мастацтва падпаліў гэты няшчасны bustum, полымя спярша шуганула ўверх, але неўзабаве знізілася і пачаў выбівацца чорны, густы дым...» У тых вогнішчах згарэла частка тыражу вялікай ілюстраванай біблії 1563 г., якую прынята называць Брэсцкай, або Радзівілаўскай. У Беларусі ёсць толькі адзін няпоўны экземпляр гэтай кнігі — у Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Я. Коласа АН БССР. У іншых сховішчах СССР і Польшчы захавалася яшчэ каля 20 экземпляраў. Кожны з іх мае сваю гісторыю, а прыпіскі і заметкі на палях некаторых — асабліва каштоўная крыніца для гістарычнага кнігазнаўства.

У адрозненне ад дэмакратычных выданняў Францыска Скарыны, Сымона Буднага, Васіля Цяпінскага, прызначаных гараджанам, купцам, баярам, дробнай і сярэдняй шляхце, Брэсцкая біблія разлічана на багатага магната. Вялікая памерам кніга (738 старонак) мае два гравіраваныя тытульныя лісты. М. Б. Тапольска паведамляе пра два варыянты тытульнага ліста біблії, якія захоўваюцца ў Ягелонскай бібліятэцы ў Кракаве [4], 14 гравюр-ілюстрацый, своеасаблівыя застаўкі і віньеткі. З вялікім майстэрствам выкананы загалоўныя літары-ініцыялы. Размешчаныя па дзве-тры на кожнай старонцы, яны ўдала спалучаюцца, ажыўляюць набраны ў два слупкі гатычным шрыфтам тэкст. На першым лісце біблії — гравіраваны герб Радзівілаў, далей ідуць прысвячэнне каралю і вялікаму князю Сігізмунду Аўгусту, прадмова, тэксты Старога і Новага запаветаў і каляндар чытанняў. Упершыню за гісторыю выдавецкай справы ў Беларусі ў кнізе змешчаны прадметны паказальнік. На адвароце апошняга ліста паведамляецца, што кніга надрукавана ў Брэсце Літоўскім



76. «Патоп». Іл. з Біблії. Брэст. 1563

77. «Фантан». Іл. з Бібліі. Брэст. 1563



коштам князя Нясвіжа, віленскага ваяводы, маршалка і канцлера Вялікага княства Літоўскага Мікалая Радзівіла ў 1563 г., месяца верасня чацвёртага дня. Імя друкара няма. Можна меркаваць, што гэта выданне — плён сумеснай працы Станіслава Мурмелія і Цыпрыяна Базыліка, які вядомы яшчэ і як прыдворны паэт і музыкант Радзівілаў (яго песні надрукаваны ў Брэсцкім канцыянале 1558 г.).

Брэсцкая біблія — другое выданне бібліі ў Беларусі. Першае, аздобленае цудоўнымі ілюстрацыямі, стварыў у пачатку XVI ст. Францыск Скарына. Як і ў выданнях беларускага першадрукара, ілюстрацыі Брэсцкай бібліі нібы дапаўняюць, тлумачаць змест мастацкімі вобразамі і адначасова аздабляюць кнігу. Уменне засяродзіць увагу на галоўных аб'ектах, упэўненыя лініі, закончанасць кампазіцыі сведчаць, што над гравюрамі працаваў спрактыкаваны майстар. У яго стылі адчуваецца ўплыў нямецкай школы, заснаванай А. Дзюрэрам. Разам з тым В. Шматаў адзначае, што тытульны ліст (прынамсі, першы варыянт яго) зроблены пад уплывам А. Альтдорфера [5]. У той жа час нельга не заўважыць сюжэтнага падабенства добрай палавіны брэсцкіх гравюр да ілюстрацый выданняў Ф. Скарыны, а некаторыя з іх вельмі блізкія да скарынінскіх і па кампазіцыі. І для іх падыходзяць назвы, што даў Скарына сваім работам: «Узор стала, на ім хлеб свяшчэнны», «Узор ківота, альбо скрыні запавету господня» і г. д.

Аднак значэнне ілюстрацый Брэсцкай бібліі не толькі ў дасканалым малюнку. Некалькі надрукаваных ў ёй арыгінальных дрэварытаў з'яўляюцца шэдэўрамі, вартых якім не было ў беларускай графіцы. Гэта найперш «Патоп», «Калены Ізраілевы» (іл. 75),

«Фантан». Надзвычай экспрэсіўная кампазіцыя «Патопу» (іл. 76). Аўтар паказвае апошнія гадзіны катастрофы — амаль усё знікла пад вадой, сутаргава выцягнуты рукі людзей, якія не бачаць ратунку перад разгневанай стыхіяй. На першым плане Ноеў каўчэг, у акне якога відаць галава цікаўнага Ноя, што пазірае на агонію жывога свету. Наколькі брэсцкая выява патопу эмацыянальная і дасканалая па выкананні, можна ўпэўніцца, параўноўваючы яе з гравюрай «Патоп» з базельскага выдання «Хронікі» Фінке[illegible]на (1557).

У адной з ілюстрацый брэсцкай «Бібліі» — выявы фантана і двух людзей побач: постаці ўдала размешчаны ў прасторы, з вялікім майстэрствам перададзены рух вады (іл. 77). Брэсцкі майстар выкарыстаў і арнаментальныя застаўкі. Узоры падобных арнаментаў, як і ініцыялаў, можна сустрэць у падручніках гатычнай каліграфіі — у пазнейшыя часы арнаменты такога тыпу сталі ўзорам для злотнікаў, кавалёў, дойлідаў. На большасці гравюр розныя выявы абазначаны літарамі, у тэксце ж можна знайсці дакладныя тлумачэнні, нават «тэхнічныя характарыстыкі» рэчаў. Ноеў каўчэг, напрыклад, мае наступныя памеры: AB (даўжыня) — 300 локцяў, BC (шырыня) — 50 локцяў, DE (вышыня) — 30 локцяў, E — акно, I — дзверы і інш.

Адзін з экземпляраў Брэсцкай біблii, які захоўваецца ў Дзяржаўнай публічнай бібліятэцы імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына ў Ленінградзе,— цікавы ўзор прыстасавання пратэстанцкай кнігі для выкарыстання праваслаўнай царквы. «Бівлія руска» Ф. Скарыны ў сярэдзіне XVI ст. была ўжо бібліяграфічнай рэдкасцю, патрэба ж у кнігах была вялікая. І невядомы чытач, які жыў на мяжы XVI і XVII стст., кінаварам (чырвонай фарбай) кірылічнымі літарамі зрабіў на палях разметку біблейскіх тэкстаў у адпаведнасці са службай праваслаўнай царквы. Дадаткова размечаны і тыя месцы, дзе ёсць канфесіянальныя разыходжанні (напрыклад, у нумарацыі псалмоў). Акрамя таго, у канцы Старога запавету зроблены паказальнік чытанняў. Гэты факт — яскравы прыклад рэлігійнай талерантнасці і адсутнасці моўнай адчужанасці на беларускіх землях у XVI ст. Суіснаванне дзвюх моў — «славенскай рускай» і «славенскай польскай» — характэрна для гэтага часу. Славенскую рускую мову ўпамінае Сымон Будны ў прадмове да «Катэхізіса», выдадзенага пабеларуску ў Нясвіжы, «мова славенская польская» ўпамінаецца ў прадмове да Брэсцкай бібліі.

Паасобнае вывучэнне экземпляраў Брэсцкай бібліі прыводзіць часам да нечаканых знаходак. У фондзе адмірала Ф. В. Дубасава ў Цэнтральным Дзяржаўным архіве ваенна-марскога флоту СССР захоўваецца экземпляр Брэсцкай бібліі ў раскошным абкладзе XIX ст. работы берлінскага пераплётчыка Карла Лемана [6]. Пераплёт заказаў шляхціц, уладальнік герба «Наленьч» — выява гэтага герба на верхняй крышцы пераплёту. Раней кніга належала Станіславу Радзівілу — захаваўся экслібрыс яго з нумарам 859. На палях шматлікія прыпіскі на беларускай, польскай і арабскай (!) мовах. Почырк арабскіх прыпісак (падобны па каліграфіі да почырку «насх») мог належаць камусьці з вучоных-мусульман XVI—XVIII стст., з асяроддзя так званых «беларускіх татар». Не выключана, аднак, што гэты экземпляр звязаны з падарожнікам па Турцыі і Блізкім Усходзе Вацлавам Жэвускім і трапіў да адмірала Дубасава разам з маёнткамі ў Стараканстанцінаве на Валыні — загадка гэтага экземпляра яшчэ чакае адказу.

Як ні парадаксальна, але Брэсцкая біблія вывучана вельмі слаба. У 1865 г. папячыцель віленскай навучальнай акругі І. П. Карнілаў сабраў і падрыхтаваў да выдання «Віленскі вучэбна-літаратурны зборнік». Аднак зборнік не быў надрукаваны. З плана выдання, які захаваўся ў архіве І. П. Карнілава, можна бачыць, што пад пятым пунктам зместу ішло «Апісанне Радзівілаўскай біблії» Максімава [7]. Невядома, ці захаваўся рукапіс гэтай працы. З таго часу і да 80-х гадоў XX ст. Брэсцкая біблія толькі коратка ўпамінаецца ў работах гісторыкаў мастацтва і кнігазнаўцаў, аднак яна варта стаць прадметам спецыяльнага даследавання.

[1] Анушкин А. На заре книгопечатания в Литве. Вильнюс, 1970. С. 13.

[2] Drukarze dawnej Polski od XVIII w. Z. 6: Wielkie Księstwo Litewskie. Oprac. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotorjowa, W. Korotaj. Wrocław, 1959. S. 65—66.

[3] Literatura antyjezuicka w Polsce 1578—1625. Warszawa, 1963. S. 60—63.

[4] Topolska M. B. Czytelnik i książka w Wielkim Księstwie Litewskim w dobie Renesansu i Baroku. Wrocław, 1984. S. 100, 104.

[5] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст. Мн., 1984. С. 63.

[6] Мы шчыра ўдзячны навуковаму супрацоўніку ЦДА ВМФ СССР Алене Майсееўне Сагановіч за паведамленне пра гэты экземпляр (ЦДА ВМФ у Ленінградзе, ф. 9 (Ф. В. Дубасаў), воп. 1, № 196).

[7] Дзяржаўная публічная бібліятэка імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына ў Ленінградзе. Аддзел рукапісаў, ф. 377 (І. П. Карнілаў), № 265, л. 1 адв.

Л. П. Касцюкавец

Беларускі рукапісны ірмалой

Адным з найцікавейшых помнікаў беларускай прафесійнай музычнай культуры XV—XVIII стст. з'яўляецца безлінейны і ноталінейны зборнік для спеваў «Ірмалой» (Ермалой, Ірмалогій, Ірмалагіён) [1]. Беларускія ірмалоі вядомы з XV ст. Да нашага часу захаваўся самы ранні — Супрасльскі ірмалой 1598—1601 гг. Вядома некалькі дзесяткаў беларускіх аднагалосных ірмалояў XVI—XVIII стст. і пазнейшых. Сярод іх магілёўскія, віцебскія, куцеінскія, нова-іерусалімскія, віленскія, жыровіцкія, слуцкія, мінскія і інш.

Большая колькасць ноталінейных ірмалояў прызначалася для навучання нотнай грамаце. Такія ірмалоі вылучаліся сціпласцю і строгасцю афармлення. Мелодыі ў іх запісаны безлінейнай стаўпавой ці пяцілінейнай «квадратнай» кіеўскай натацыяй. У адрозненне ад рускіх, пераважна аднажанравых, беларускія і ўкраінскія ірмалоі ўключаюць, акрамя ірмасоў, песнапенні Актоіха, Трыодзі, Усяночнага няспання, літургіі і іншых служб. Побач з дзелавымі сустракаюцца святочныя як па змесце, так і па мастацкім афармленні ірмалоі.

Адным з найбольш цікавых з'яўляецца рукапісны ірмалой іераманаха Тарасія [2]. Зборнік ствараўся на працягу некалькіх гадоў. На старонцы 153 Тарасій паведамляе: «подписал рукою власною... в Менску почал, а у Вилни и у Жировичах докончыл». Там жа ўказваецца дата заканчэння зборніка: «Лета господня 1643 месяца августа 23 дня в среду». Зборнік цікавы сваёй непасрэднасцю, прастатой, адбіткам творчай асобы Тарасія. «Ір-

малой» багата аформлены арнаментаванымі застаўкамі, якія любоўна выпісаны, і размаляванымі ініцыяламі, аздабленнямі на палях, у канцы раздзелаў і цыклаў песнапенняў, каляровымі малюнкамі. Пераважаюць раслінныя, кветкавыя матывы, геаметрычны арнамент, пляцёнка. Своеасаблівым арнаментальным лейтматывам зборніка з'яўляецца кветка валошкі. З ёю мы сустракаемся на ўсім працягу рукапісу. Ініцыялы выразныя, дакладныя па выкананні, малюнку і колеравым [illegible]енні. Ірмалой Тарасія — [illegible], [illegible] па форме і змесце. [illegible]ецца тлумачальныя [illegible]ваюць гласы песна[illegible]чэнне. На старонцы 15[illegible]исал хутко и справед[illegible] мудрей писал и криво». На [illegible]ы 245 адв. змешчана сальмізацыйная табліца, у якой гукарад арганізаваны па гексахордах. Гэта сведчыць аб тым, што на тэрыторыі Беларусі ў XVII ст. існавала даволі развітая музычная тэорыя, якая абагульняла музычную практыку XV—XVI стст.

У табліцы выяўлена імкненне Тарасія тэарэтычна наблізіць старарускую сальмізацыйную сістэму да заходнееўрапейскай. На гэта ўказвае лацінскае абазначэнне гукаў, якое падаецца злева па вертыкалі. Найбольшую цікавасць маюць пасведчанні пра напевы. На старонках 213—242 адв. змешчаны стыхіры [3] 8 гласаў: «на субботу Христову», «ины стихиры», «на хвалитех стихиры», «на стиховне стихиры». У канцы паведамляецца: «Конец стихиром воскресным на осмь гласов напеву супраского справедливе преписано и поправено». Стыхіры перапісваліся з невядомага, больш ранняга беларускага рукапіснага зборніка і ў час перапіскі былі зроблены папраўкі. Гэтыя стыхіры каштоўныя для музычнай культуры Беларусі, паколькі ў іх аснове ляжыць арыгінальны беларускі знаменны супрасльскі распеў.

Вядома, што ў канцы XVI ст. на тэрыторыі Беларусі аформіліся цыклы царкоўных песнапенняў з наступнымі відамі знаменнага распеву: 1) беларускім знаменным, ці стаўпавым, распевам; 2) кіева-літоўскім (помнікам яго з'яўляецца Супрасльскі ірмалой); 3) супрасльскім. Існавалі таксама розныя лакальныя распевы: слуцкі, магілёўскі, мірскі, нясвіжскі, куцеінскі і інш. Супрасльскім распевам у ірмалоі Тарасія напісана таксама песнапенне «Светый боже», якое выконвалася «по славословии святыи боже напелу м. с.», г. зн. манастыра супрасльскага. Падтэкстоўка песнапення кірылічная, мова царкоўна-славянская з беларусізмамі: «жывотворяще», «жытейскую», «чынми», «Хрыстос» і г. д. 149 стыхір беларускага супрасльскага распеву складаюць адзіны цыкл аб распяцці і ўваскрэсенні Ісуса Хрыста — тэма на той час гуманістычная.

Аналіз тэксту паказвае, што разглядаемыя стыхіры належаць да перыяду раздзельнамоўя (XIV — сярэдзіна XVII ст.). Сустракаюцца хаманіі, тэкст вельмі распеты пад уплывам мелодыкі. Стыхіры кожнага гласу маюць свае характэрныя музычныя асаблівасці: папеўкі, інтанацыі, гукарад, ладавыя заканамернасці і г. д. Стыхіры 2—20 I гласу — меладычныя варыянты першай, часам даволі развітыя. Папярэднія метады аналізу песнапенняў знаменнага распеву (структурна-схематычны і статыстычны) не выяўлялі характэрных мелодыка-інтанацыйных, ладавых і рытмічных заканамернасцей. Таму мы ўпершыню для аналізу песнапенняў беларускага знаменнага распеву выкарыстоўваем фальклорна-музычны метад.

Разгледзім першую стыхіру. Аўтар яе — Іаан Дамаскін (VIII ст.). Тэкст

Ве- че- рня- я на- ша мо- ли- твы

при- и- ми свя- ты- и го- спо- ди
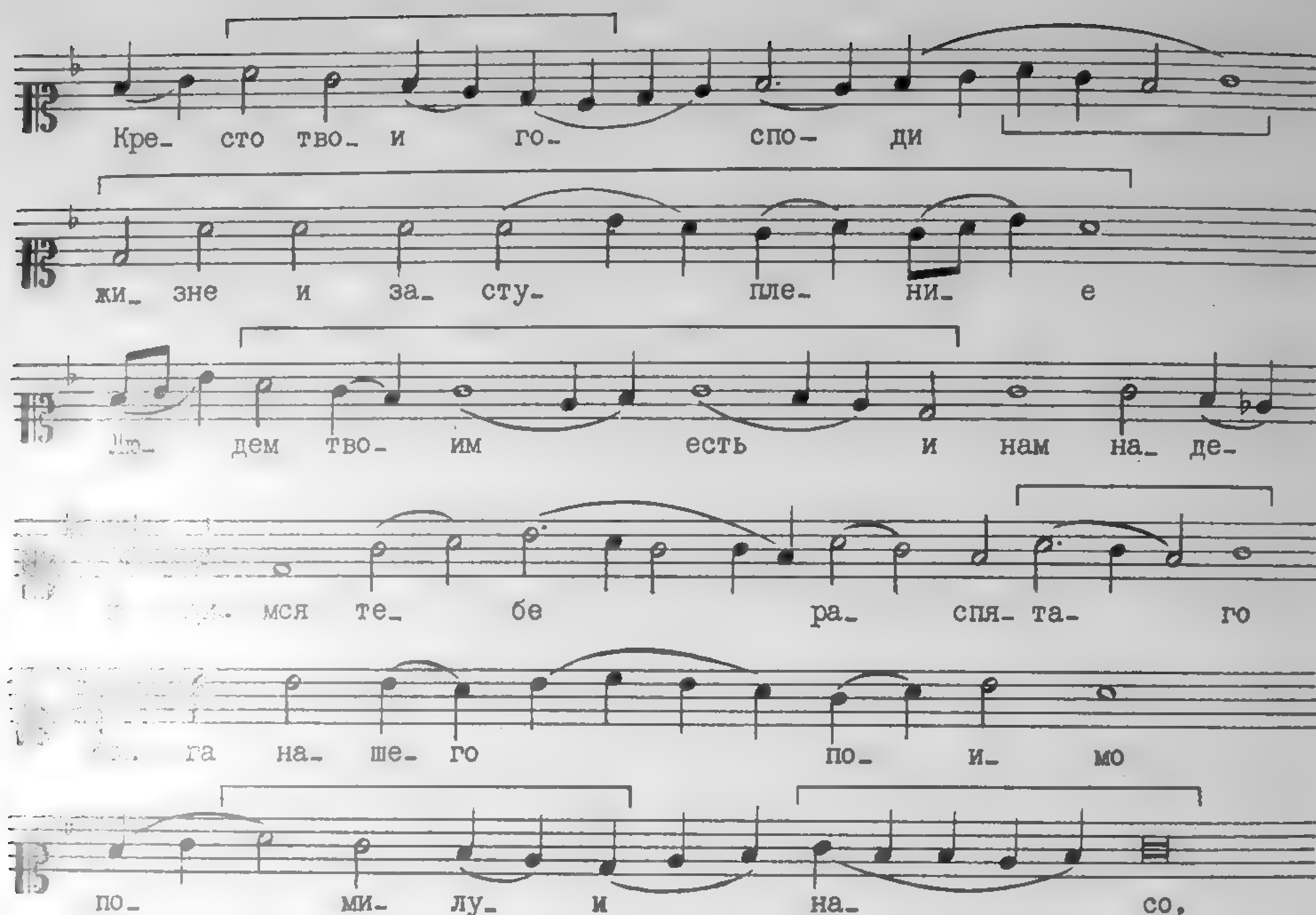
и по- дай же на- мо

ю- ста- вле- ни- е гре- хо- во

я- ко ты е- ди- но- е си я- вле- й

во ми- ре во- скре- се- ни- е.

стыхіры арганізуецца мелодыяй у тры буйныя радкі — АБВ, кожны з якіх падзяляецца на два мікрарадкі. Уся паэтычная страфа пашыраецца да шасціради коўя— АБВГДЕ. Кожны паэтычны мікрарадок мае па два лагічныя націскі, што арганізуюць тэкст у асобны від сілабічнага вершаскладання. Характэрнай асаблівасцю тэксту з'яўляецца адсутнасць у ім паўтарэння слоў, што наогул уласціва старарускаму знаменнаму распеву. Рыфма адсутнічае. Яе функцыю выконвае мелодыя, якая дае своеасаблівую музычную рыфмоўку паэтычнага тэксту пры дапамозе паўтораў на канцах радкоў меладычных папевак ці інтанацый — АББВГВ$_1$. Структура верша няроўнаскладовая. Характар мелодыі ўзнята ўрачысты, прасветлены, гімнавы, песенны і разам з тым цнатліва-стрыманы, як і ў беларускіх народных песнях. Гімнавасць раскрываецца інтанацыямі святочнай квінты, гімнавых тэрцый і іх мадыфікацыяй — матывам, які пазней будзе выкарыстаны М. І. Глінкам у яго хоры канце-гімне «Слаўся». Гэты матыў сустракаецца ў гімнах розных краін і народаў, у тым ліку СССР, у славільных лікуючых псальмах, віватных і панегірычных кантах, старарускім знаменным спяванні, духоўных вершах. Плаўны хвалепадобны рух мелодыі, «апляценне» яе густымі дапаможнымі і праходзячымі гукамі надаюць ёй стрыманы, некалькі строгі



характар. Мелодыя ярка індывідуалізавана, вылучаецца прыгожасцю і непаўторнасцю, яна шыракараспеўная, блізкая да ўсходнеславянскіх лірычных працяжных песень. Паказальны і сам прынцып народнага мыслення і пабудовы мелодыі — паўторнасць, вар'іраванне, варыянтны метад развіцця, тып меладычнай страфы стыхіры:

$АББ_1$
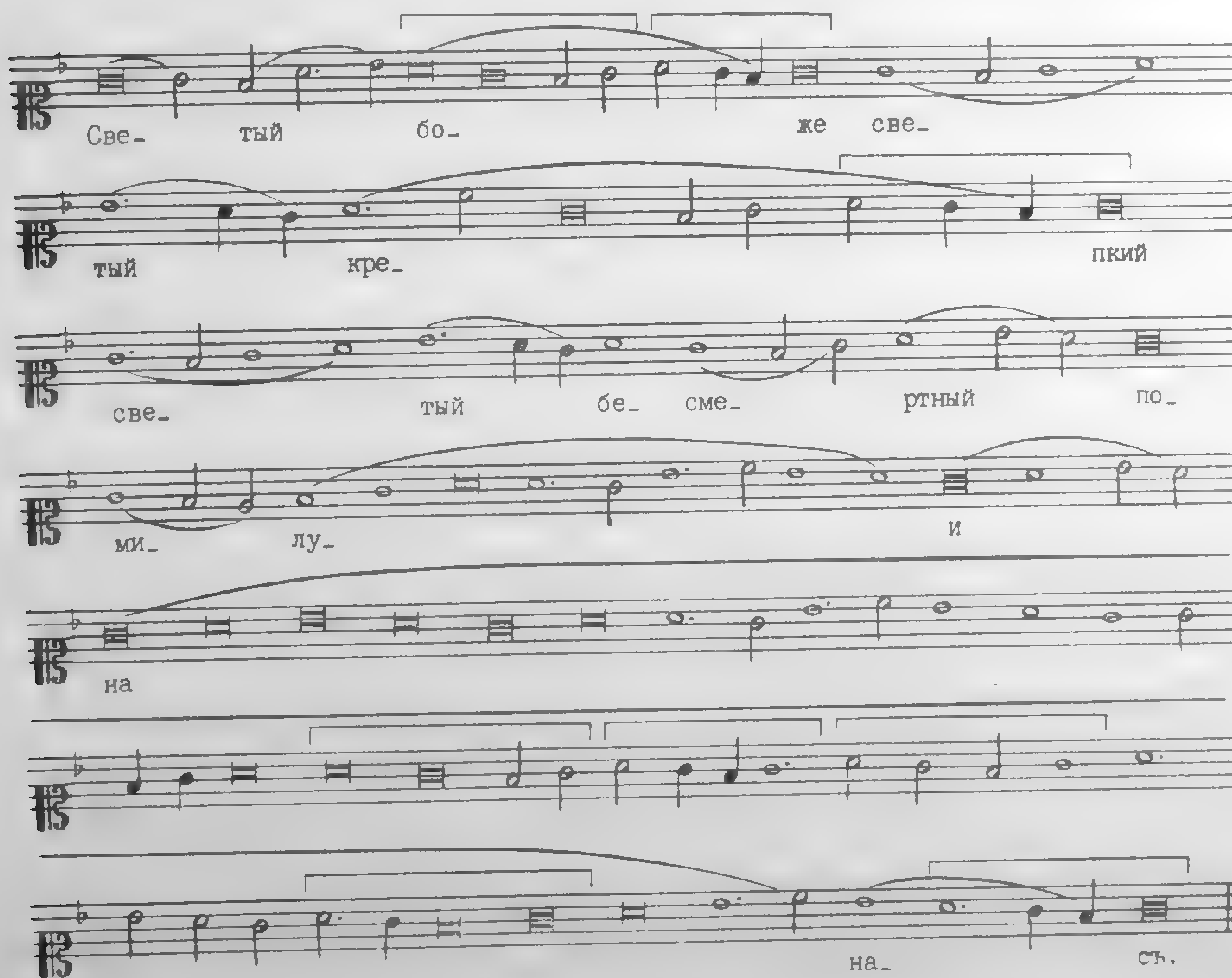
$АА_1А_2БВБ_1$

Шасцірадковая музычная страфа арганізуецца ў страфу вышэйшага парадку $АББ_1$. Такі тып страфы ўласцівы беларускім, украінскім, літоўскім і польскім народным песням, асабліва ён паказальны для беларускіх любоўных лірычных песень. Своеасаблівы і лад стыхіры — 8-ступенны трохсагласны звычайны гукарад-лад з характэрнай для яго ўнутрыладавай шматустойнасцю. Усе адзначаныя ладавыя і мелодыка-інтанацыйныя асаблівасці характэрны для традыцыйнай усходнеславянскай песні гэтага ж перыяду. Музычна-паэтычная рытміка падкрэслівае найбольш важныя ў сэнсавых адносінах словы. У рытмаформулах стыхіры нараджаецца і пачынае ўстанаўлівацца рытмічная стопнасць. Меладычная рытміка раскрывае святочны, лікуючы характар стыхіры тыповымі рытмаінтанацыямі шэсця і асабліва танцавальнымі рытмаінтанацыямі — «скоку ў дзве нагі», «скоку ў тры нагі» (нотны прыклад 1).

Стыхіра шостага гласу «Кресто твои господи» — хвалітная (перад ёю чытаюцца тэксты хвалітных псалмоў з

заклікам, які пастаянна паўтараецца: «Хваліце!»). Паэтычны тэкст, арганізаваны мелодыяй у шасцірадковую страфу, аформлены ў верш, што перыядычна паўтараецца лагічнымі націскамі (па два ў вершы). З канчаткаў пераважаюць дактылічныя, што сведчыць аб эпічнай традыцыі тэксту. Структура тэксту няроўнаскладовая, вершы распетыя. Мелодыя вылучаецца яркай нацыянальнай усходнеславянскай самабытнасцю, стрыманым, некалькі суровым лірызмам, прыгажосцю і песеннасцю. Меладычная рытміка падкрэслівае жанравы (лірычны) пачатак стыхіры (нотны прыклад 2).

Відавочна цесная сувязь музыкі стыхіры з усходнеславянскай народнапесеннай творчасцю. Гімн (трапар) «Светый боже» — узор больш ранні і па запісе (пераважаюць буйныя працягласці, адзінка вымярэння — цэлая нота), і па змесце тэксту і напеву. Тэкст гімна таксама візантыйскага паходжання. Ён з'явіўся ў першай палавіне V ст. Па форме гэта адзін радок, які распадаецца на чатыры мікрарадкі — своеасаблівы алітэрацыйны верш. Гімнавасць тэксту ўвасабляецца прыгожай мелодыяй супрасльскага распеву, якая ад пачатку да канца прасякнута гімнавым матывам «Слаўся» (ён паўтораны 9 разоў). Акрамя гімнавай тэрцыі, мелодыя абапіраецца на трыхорд у кварце, заклікальныя квартовыя інтанацыі, славянскі трыхорд у



яго асноўным і перавернутым выглядзе, г. зн. на меладычныя інтанацыі і лады-папеўкі, уласцівыя народнай музыцы ўсходніх славян да XIV ст. Лад песні — урачыстая квінта. Найбагацейшыя ўнутрыскладовыя распевы, імправізацыйны пачатак, песеннасць — характэрныя асаблівасці беларускага варыянта гімна, шырока вядомага і папулярнага ў старарускай прафесійнай музыцы (нотны прыклад 3).

Знаёмства з узорамі супрасльскага знаменнага распеву з беларускага ірмалоя першай палавіны XVII ст. сведчыць аб яркім, самабытным і арыгінальным меладычным матэрыяле, які звязаны з песеннай творчасцю ўсходніх славян, меласам, яго інтанацыйнымі і ладавымі асаблівасцямі. Далейшае вывучэнне стыхір і іншых жанраў беларускай прафесійнай музыкі XV—XVIII стст. дазволіць выявіць малавядомыя пласты беларускага музычнага сярэдневяковага мастацтва, устанавіць сувязь вякоў, пачуць прыгожую музыку, адкрыць новую крыніцу натхнення для сучасных беларускіх кампазітараў.

Правамерны і метад аналізу, што дае магчымасць выявіць глыбінныя вытокі і заканамернасці беларускага знаменнага распеву, асэнсаваць мелодыка-інтанацыйную аснову з пункту погляду змястоўнасці і вобразна-эмацыянальнага ўздзеяння, выявіць характэрныя нацыянальныя і гістарычныя (эпахальныя) прыкметы і асаблівасці.

[1] У яго ўваходзяць ірмасы (грэч.— сувязь, злучэнне) — трапары, гімны, якія з'явіліся ў IV ст. Размяшчаліся на 8 гласаў. У кожным гласе спачатку ідуць ірмасы вялікіх святаў, затым—служб Актоіха. Кожны глас уключае 9 песень.

[2] Захоўваецца ў рукапісным аддзеле Дзяржаўнай бібліятэкі БССР імя У. І. Леніна, ф. 205, № 248.

[3] Стыхіра (грэч.— рад, радок, верш) — песня, складзеная вершамі. Раней называлася «трапар». Назва «стыхіра» ўзыходзіць да XI ст. Найбольш пашыраны ў старарускай музыцы песнапенні; яны маюць шмат разнавіднасцей (па змесце, часе і месцы выканання). Сярод іх хвалітныя, багародзічныя, сціхоўныя (у якіх страфічная арганізацыя неабавязковая) і інш.

І. Д. Назіна

Арганы на Беларусі

Адна з цікавых, але амаль нявывучаных старонак музычнай культуры Беларусі звязана з бытаваннем на яе тэрыторыі аргана. Гісторыя гэтага «інструмента інструментаў» налічвае на беларускіх землях не менш як пяць стагоддзяў. Найбольш раннія дакументальныя звесткі пра яго належаць да XVI ст. Так, у 1586 г. у капліцы каралеўскага замка ў Гродне знаходзіўся зроблены, згодна з модай таго часу, «рэгал з флетам» [1]. Хоць апісання гэтага інструмента не захавалася, але, выходзячы з даных пра аналагічныя інструменты ў Польшчы і Англіі, можна сцвярджаць, што гродзенскі рэгал меў адзін рэгістр пішчалак і выкарыстоўваўся як у хатніх умовах, так і пад адкрытым небам.

Некалькі больш раннім часам датуюцца звесткі аб арганістах на Беларусі. Згодна з інвентарамі, у 1565—1566 г. у Брэсце сярод розных прафесій адзначана прафесія арганіста [2]. У замацаванай пячаткай грамаце 1550 г., якая складзена «на рускай мове», гаворыцца, што «...Іянъ аръганиста нѣколи бывшего Яна Тихого

сынъ поданый его милости князя бискупа Виленскага» перадае архідыякану Эзопу Ясенскаму за 60 коп літоўскіх грошай дом, які знаходзіцца на Біскупскай вуліцы [3]. Час складання дакумента, яго мова, выкарыстанне слова «арганіста», якое ў гэтай форме жыве ў Беларусі і ў наш час, прозвішча арганіста дазваляюць меркаваць, што ён паходзіў з Беларусі і знаходзіўся ў Вільні на службе. З'яўленне прафесіі арганіста сведчыць аб значным пашырэнні і ўкараненні аргана ў быт гарадскога насельніцтва заходніх раёнаў Беларусі.

У XVII ст. тэрыторыя бытавання аргана на Беларусі значна пашыраецца. У першай палавіне XVII ст. арган з'явіўся ў Нясвіжы (ускосна датуецца 1627 г.[4]), Ружанах [5], у другой — у Пінску (ускосна датуецца 1679 г.), Паставах і Драгічыне [6]. У гэтых гарадах працавалі добра падрыхтаваныя прафесійныя выканаўцы. Сярод іх слуцкі арганіст Андрэй Рагачоўскі, нясвіжскі — Ян Зубрыцкі, пінскі — Людвіг Лапчынскі, пастаўскі — Андрэй Жывіцкі, драгічынскі — Томаш Фалькоўскі [7]. Па даных М. Прывалава, адным з лепшых арганістаў XVII ст. быў Адам Маслікоўскі, які служыў пры двары польскага караля Зыгмунта III [8].

У сярэдзіне XVII ст. добрыя арганы і арганісты былі ў Магілёве і Мінску. У 1698 г. стольнік Пятра I П. Талстой, які праязджаў праз гэтыя гарады, у сваім дарожным дзённіку занатаваў: «Те Бернардынки при мне играли на органах на хорах и пели зело предивно». Таксама «зело предивно» ігралі яму манахіні ў Бенядзікцінскім касцёле [9]. У канцы XVII ст. якасны арган быў у Жыровічах, што каля Слоніма. Ён лічыўся адным з лепшых на Беларусі — меў 80 рэгістраў [10].

Хуткае пашырэнне аргана на Беларусі было звязана з дзейнасцю каталіцкай царквы, якая настойліва ўкараняла сваю веру сярод мясцовага праваслаўнага насельніцтва, імкнулася ўсімі сродкамі ўздзейнічаць на яго свядомасць. Таму касцёлы пышна ўпрыгожваліся творамі выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, скульптурай; пры іх арганізоўваліся капэлы і аркестры, устанаўліваліся арганы. Веліч аргана, моц і шматфарбавасць яго гучання, разнастайныя выканальніцкія магчымасці прыцягвалі мноства слухачоў. Не выпадкова буйнейшы савецкі спецыяліст па гісторыі музыкі XVII—XVIII стст. М. У. Іванаў-Барэцкі адзначаў, што «наяўнасць у царкве такога інструмента, як арган, нярэдка пераўтварала царкву ў канцэртную залу, дзе і ў пазакультавы час збіралася шмат публікі, каб паслухаць арганіста і кіруемы ім ансамбль музыкантаў» [11]. Сапраўды, у той час каталіцкія храмы былі адзінымі ў сваім родзе аўдыторыямі, дзе арганную музыку маглі слухаць усе слаі насельніцтва.

Праваслаўная царква рэзка асуджала арганнае «гудзенне» ў касцёлах. Аднак, нягледзячы на забарону і ганьбу, відныя рускія, беларускія і ўкраінскія музыканты-тэарэтыкі таго часу ў сваіх працах заклікалі вывучаць арганнае мастацтва, раілі маладым музыкантам папаўняць свае веды ў «мудрых» арганістаў. У прыватнасці, выдатны кампазітар, педагог і тэарэтык музыкі М. Дзілецкі, які вучыўся ў Вільні і працаваў потым на Беларусі і ў Расіі, пісаў: «Аще хощети сия уведати и быти мусикии строителем, подобает ти всегда к ней имети прилежание и обучение играний на органах. Аще же и не научишься (кождо бо свое дарование имать от Бога) совершенно на них играти, от них же вся суть мусикийская художества, обаче да рузумееши токмо, где кой клявиш на органе, или диезис или беммол, а сие подобает ведати...» [12]



78. Арган. Касцёл у в. Новая Мыш Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл.

На Беларусі навучанне ігры на аргане адбывалася ў школах пры касцёлах і манастырах, што вынікае хоць бы з цытаванага вышэй запісу рускага стольніка П. Талстога. З мэтай пастаянна папаўняць састаў царкоўных служкаў людзьмі, якія б умелі не толькі чытаць, але і спяваць, і іграць на розных музычных інструментах (у тым ліку на арганах), езуіты пачынаючы з канца XVI ст. пачалі адкрываць так званыя музычныя бурсы. У іх прымалі звычайна музычна адораных сялянскіх дзяцей. Навучанне было бясплатным, але за права вучыцца бурсакі павінны былі выступаць у капэлах, якія абслугоўвалі рэлігійныя абрады і цырымоніі. У канцы XVI ст. бурсы існавалі ў Полацку, Нясвіжы, у 1606 г. школа была закладзена ў Оршы.

З пачатку XVIII ст., адзначае польскі даследчык Е. Голас, арганы, што імпануюць сваёй велічынёй або якасцю, з'яўляюцца нават у месцах, якія аддалены ад цэнтраў. З новых інструментаў другім па велічыні быў арган з 60 галасамі ў Полацку, сканструяваны каля 1750 г. прадстаўніком «дынастыі» Гаспарыні — Дамінікам Адамам [13]. Цікава, што члены сям'і Гаспарыні, якая была вядома ў Германіі (Сілезіі) і Італіі і значна паўплывала на еўрапейскае арганабудаўніцтва, заявілі аб сабе ўжо ў XVII ст. ва Усходняй Прусіі, Катавіцкім, Пазнанскім, Віленскім і нават Віцебскім ваяводствах. У 1837 г. полацкі арган быў перавезены ў Вільню ў касцёл св. Яна і ўстаноўлены мясцовым майстрам Тытманам. Варта адзначыць, што ў 1838 г. апошні перабудаваў полацкі арган у

79. Арган. Касцёл у г. п. Рось Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.



адпаведнасці з музычна-эстэтычнымі патрабаваннямі свайго часу, дадаўшы барокаваму аргану трэці, «рамантычны», мануал. Рамантычныя тэндэнцыі выявіліся як у падборы галасоў, так і ў іх суадносінах [14].

Калі ў гарадскіх касцёлах будаваліся пераважна вялікія арганы (9 жніўня 1772 г. Бец паведаміў А. Тызенгаўзу пра набыццё аргана ў Мілане [15]), то ў мястэчках і вёсках выкарыстоўваліся звычайна невялікія арганы або перанасныя арганчыкі — пазітывы. Яны часта ўпамінаюцца ў інвентарах розных касцёлаў: полацкіх францысканцаў за 1762 г. (пазітыў у драўляным касцёле), 1772 («новы падбудаваны арган»), 1795 («арган маляваны і месцамі пазалочаны»), 1798 («арган папраўлены»), слонімскага касцёла за 1781 г. («пазітыў на хорах, рамонту патрабуючы»), брэсцкіх трынітарыяў за 1800 г. («Арган у канцы касцёла. Хоры цагельныя, на іх арган, які вельмі патрабуе рамонту, з двума мяхамі, адной клавіятурай, дзесяццю галасамі, разной работы») [16] і інш.

У XIX ст., мяркуючы па колькасці дакументаў, бадай што не было касцёла, які б не меў аргана. Многія з іх, нягледзячы на няўмольны час і жорсткія войны, што пракаціліся праз Беларусь, захаваліся да нашага часу і даступны для непасрэднага вывучэння. Распачатая інвентарызацыя, што праводзіцца аддзелам старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР, сведчыць, што значная частка арганаў XIX — пачатку XX ст. сканструявана віленскімі і варшаўскімі майстрамі. Вядомы работы Фларыяна



80. Арган. Касцёл у в. Ішчална Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл.

Астрамецкага (в. Новая Мыш Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл., 1891 (іл. 78), г. п. Рось Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл., 1899 (іл. 79)); Вацлава Бярнацкага (в. Ішчална Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл., верагодна, 1910 (іл. 80)); Адальбертуса Градзіцкага (Пінск, францысканскі касцёл, 1836) [17]; Андрэя Бломберга (в. Германішкі Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл., другая палавіна XIX ст.); Станіслава Крукоўскага і яго сына (в. Гудагай Астравецкага р-на Гродзенскай вобл., канец XIX ст.) [18]. Асабліва трэба адзначыць віленскага майстра Яна Бяляўскага, які ў 1860 г. пабудаваў арган у Каралішчавічах пад Мінскам. Яго пазітыў, зроблены па даўніх, барокавых канонах, атрымаў ухваленне самога С. Манюшкі [19]. Апошні быў добра спрактыкаваным арганістам, які на працягу 1843—1858 гг. выконваў абавязкі арганіста ў касцёле св. Яна ў Вільні і пісаў арганную музыку [20]. Да яго ж арганістам гэтага касцёла ў 1789—1815 гг. (па некаторых даных да 1838 г.) быў Іосіф Фок са Слоніма [21].

Выдатным арганістам першай палавіны XIX ст. лічыўся Ян Рэнэр, педа-

гог, кампазітар і імправізатар, які працаваў у Мінску, Навагрудку і Вільні. У другой палавіне XIX ст. у Гродне працякала дзейнасць арганіста, спевака і кампазітара Іахіма Глінскага (1853—1898). У канцы 1880-х гг. ён выкладаў ігру на аргане ў Віленскай духоўнай семінарыі [22].

Навучанне ігры на аргане адбывалася і ў свецкіх навучальных установах. Так, у 1820—1830-х гг. у Бездзежы (зараз Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл.) «збіраліся дзеці дробных дваран, аднадворцаў і сялян, каб павучыцца закону божаму, арыфметыцы, геаграфіі, сельскай гаспадарцы, агародніцтву, правілам жыццёвай прыстойнасці (навука звычаяў), спевам, музыцы... Дзеці пачалі спяваць лацінскія канты ў касцёле... многія нават ігралі на арганах» [23]. У 1860-я гг. ігры на аргане навучалі і ў музычнай школе Гадлеўскага ў Бялынічах, дзе выкладаў яе прафесар Грун з Прагі [24].

Думаецца, заканамерным было адкрыццё ў 1872 г. у Мінску вучылішча арганістаў (ініцыятарам яго стварэння быў канонік Я. Сенчыкоўскі). З дня заснавання і да 1894 г. вучылішча выпусціла 32 арганісты, якіх пазней можна было сустрэць не толькі ў касцёлах і аркестрах. Многія з іх сталі педагогамі і навучалі беларусаў музычнай грамаце, ігры на розных струнных і духавых інструментах, харавым спевам [25].

Паступовае распаўсюджванне аргана на Беларусі суправаджалася развіццём такіх сфер музычнай дзейнасці, як выканальніцтва, педагогіка і творчасць. Арган садзейнічаў пашырэнню музычных ведаў сярод самых розных колаў беларускага насельніцтва, з аднаго боку, і станаўленню прафесіяналізму ў музычнай культуры Беларусі, з другога.

1 Gołos J. Polskie organy i muzyka organowa. Warszawa, 1972. S. 42.

2 Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в. Мн., 1966. С. 77.

3 Бібліятэка Акадэміі навук ЛітССР. Аддзел рэдкай друкаванай і рукапіснай кнігі. F 2-46. Пергамент на рускай мове. 1550. IV. 20.

4 Gołos J. Polskie organy... S. 338.

5 Навуковая бібліятэка Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта імя В. Капсукаса. Аддзел рукапісаў. Б 53-40. Vizitao organos.

6 Gołos J. Polskie organy... S. 345.

7 Mizgalski J. Organiści i organmistrze polscy // Prace naukowe instytutu Muzykologii UW. Warszawa, 1961. T. 1. S. 104, 108.

8 Прывалаў М. Народныя музычныя інструменты Беларусі. Мн., 1928. С. 37.

9 Толстой П. А. Путевой дневник стольніка П. А. Толстого // Рус. архив. М., 1888. Кн. 1. Вып. 2. С. 177, 186.

10 Elski M. Kilka wspomnień z przeszłości muzycznej Litwy // Echo Muzyczne. 1881. N 22—23.

11 Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия. М., 1936. Вып. 2. С. 46. Заўвага.

12 Дилецкий М. П. Мусикийская грамматика. СПб, 1910. С. 133.

13 Gołos J. Polskie organy... S. 52.

14 Там жа. S. 79.

15 Muzyka. 1977. N 2. S. 7.

16 Навуковая бібліятэка Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта. Аддзел рукапісаў. RKF-332. Polocko-Pranciskony konvento inventorius, л. 4 адв., л. 11, 20 адв., 25 адв.; F4-1773. Regestra sprzętu choralnego, kościelnego i zakrystynnego... gwardiana Słonimskiego na kapitule w roku 1781, л. 1; F4—2243. Inwentarz stanu kościoła, klasztoru i murów... w mieście Brześciu, л. 3.

17 У 1935—1937 гг. Вацлаў Бярнацкі (фабрыка арганаў Варшава—Вільна) рэканструяваў гэты арган, замяніўшы драўляныя пішчалкі на металічныя, павялічыўшы колькасць галасоў з 19 да 25.

18 Архіў аддзела старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН БССР.

19 Gołos J. Polskie organy... S. 85.

20 С. Манюшка прысвяціў Я. Бляўскаму і яго арганам спецыяльны артыкул: Moniuszko S.

Gazeta muzyczna // Ruch muzyszny. 1861. N 35. S. 559.
[21] Gołos J. Polskie organy... S. 183.
[22] Prosnak J. Szkolnictwo muzyczne w Polsce w czasach zaborów (1850—1914) // Muzyka, 1963. N 4. S. 52.
[23] Ставрович Ф. Местечко Бездеж // Вестник Западной России. Вильна, 1867. Т. 3. Кн. 9, С. 279.
[24] Gołos J. Polskie organy... S. 200.
[25] Нічкоў Б. З нашага музычнага мінулага // Літ. і мастацтва. 1984. 24 лют. С. 10—11.

Н. І. Пятровіч

Новыя звесткі аб паясах Нясвіжскай фабрыкі

[illegible] вытворчасці ў Беларусі ў XVIII ст. сусветна вядомых слуцкіх паясоў прысвечана значная колькасць навуковых і навукова-папулярных прац [1]. У гістарычнай літаратуры да апошняга часу панавала думка, што радзівілаўская «персіярня» была заснавана ў Слуцку ў другой палавіне 50-х гадоў XVIII ст. А. П. Грыцкевіч сцвярджае, што яна пачала сваю дзейнасць значна раней — у 30-я гады [2].

Але, на нашу думку, найбольш правільны погляд на гэту праблему выказаў А. М. Карпачоў, які на падставе архіўных матэрыялаў і аналізу друкаваных крыніц сцвярджае, што спачатку фабрыка «перскіх пасаў» працавала ў Нясвіжы і толькі пасля 1760 г. была пераведзена ў Слуцк [3], дзе вытворчасць паясоў значна пашырылася. Рэестры Нясвіжскага архіва 1743, 1751, 1754 гг., у якіх падаюцца спісы паясоў, падораных Міхалам Радзівілам розным асобам [4], даюць падставы сцвярджаць, што Нясвіжская мануфактура пачала выпуск сваёй прадукцыі яшчэ ў пачатку 40-х гадоў XVIII ст.

Ведамасці расходаў «фабрыкі перскіх пасаў у Нясвіжы» і рэестры прададзеных ёю за 1757—1760 гг. паясоў даюць уяўленне аб агульным выглядзе паясоў, іх састаўных частак, расфарбоўкі, памерах і вазе [5]. Трэба адзначыць, што найчасцей у рэестрах пералічаюцца паўпаясы і радзей паясы цэлыя (pulpasck, pas caly). Параўнальны аналіз даўжыні паясоў цэлых і паўпаясоў паказаў, што даўжыня як першых, так і другіх вагаецца ад 4 да $6^{3/4}$ локцяў (локаць = 38—46 см) пры значнай розніцы ў вазе (да 430 г). Значыць, паўпаясамі яны лічыліся па шырыні.

Расфарбоўка вырабаў Нясвіжскай фабрыкі вызначалася стракатасцю. Звычайна на адным вырабе спалучалася не больш чатырох розных колераў. Толькі аднойчы сустракаецца ўпамінанне аб паўпоясе ў сямі колерах. Часцей за ўсё ў рэестрах сустракаюцца паясы і паўпаясы, на якіх спалучаліся наступныя колеры: сіні з зялёным, пунсовым і блакітным; ярка-чырвоны з белым, пунсовым і сінім; сіні з белым і пунсовым; ярка-чырвоны з белым і сінім; пунсовы з чорным; зялёны з белым; зялёны з сінім; пунсовы з блакітным; ярка-чырвоны з зялёным; ярка-чырвоны з блакітным; сіні з пунсовым; пунсовы з белым. Часта ўпамінаецца кафейны колер у спалучэнні толькі з золатам ці серабром. Прычым большасць паясоў і паўпаясоў ткаліся з залотнымі ці з сярэбранымі ніцямі, часам спалучаліся залотныя і сярэбраныя. Даволі часта

сустракаюцца паясы, на якіх адзін з пералічаных вышэй колераў спалучаўся з залатым ці сярэбраным, напрыклад: пояс сіні з сярэбраным; паўпояс зялёны з сярэбраным; паўпояс ярка-чырвоны з залатым.

Нясвіжская фабрыка выпускала як аднабаковыя, так і двухбаковыя паясы і паўпаясы. Так, у рэестрах сустракаем: пояс сіні з сярэбраным; паўпаясы ярка-чырвоны, ярка-чырвоны з залатым, чорны з зялёным, паўпояс ярка-чырвоны з аднаго боку, з другога — сіні з сярэбраным; паўпояс ярка-чырвоны з аднаго боку, «кафейны» з сярэбраным — з другога; паўпояс блакітны на адным баку, «кафейны» з залатым — на другім; паўпояс ярка-чырвоны з белым з аднаго боку, з другога — пунсовы і сіні; паўпояс ярка-чырвоны з блакітным на адным баку, пунсовы з сярэбраным — на другім. Трэба думаць, што гэтыя паясы і паўпаясы былі пераважна двухбаковыя.

У рэестрах вылучаюцца паясы і паўпаясы «стамбульскія» і «перскія». Яны ткаліся з шоўку і ніцей з каштоўных металаў. З упэўненасцю можна сказаць, што расход золата і серабра на іх выраб быў даволі значны: для паўпояса даўжынёй 6 локцяў патрацілі 5 лотаў (1 лот — 12,8 г) золата, а для паўпояса «стамбульскага» даўжынёй $5^{1/2}$ локцяў — 12 лотаў золата; для пунсовага з белым, на абодвух баках з сярэбранай ніццю даўжынёй 5 локцяў — $4^{1/2}$ лота серабра, а для паўпояса «стамбульскага» ярка-чырвонага колеру з аднаго боку і «кафейнага» з сярэбраным з другога пры даўжыні 6 локцяў патрацілі 12 лотаў серабра. На выраб паўпояса «перскага» ў розных колерах з ужываннем залатых і сярэбраных ніцей пры даўжыні яго 6 локцяў пайшло 1/2 фунта (200 г) золата і 4 лоты серабра.

У сувязі з гэтым можна зрабіць вывад, што высокая насычанасць вырабаў залотнымі ці сярэбранымі ніцямі — сведчанне ўсходняй традыцыі.

Паўпаясы і паясы Нясвіжскай фабрыкі па абодвух баках упрыгожваліся шлякам. Прычым шлякі былі кантраснымі ў адносінах да колераў сярэдніка. Так, паўпояс «міндалевага» колеру быў з пунсовымі шлякамі; белы — з ярка-чырвонымі; ярка-чырвоны — з сінім; паўпояс напалову ярка-чырвоны і напалову белы меў шляк зялёны з аднаго боку, а з другога быў пунсовы з сінім, са шлякам залатым. У дагаворы Міхала Шышкі з Нясвіжскай фабрыкай аб вырабе для яго двух паясоў вельмі падрабязна агаворвалася, якімі павінны быць шлякі: на поясе, адна пала якога блакітная з сярэбранымі кветкамі, другая — сярэбраная з кветкамі блакітнага колеру, шляк на абодвух баках сярэбраны з блакітнымі і чырвона-карычневымі з залацістым адлівам кветкамі на ім. Удоўж усяго шляка, каб падкрэсліць яго, павінна была быць дабрана палоска чырвона-карычневага колеру з залацістым.

Не меншае значэнне надавалася ўпрыгожванню канцоў паясоў і паўпаясоў. У названым дагаворы падкрэсліваецца, што канцы паясоў павінны быць багатыя і досыць модныя. У 1760 г. за маляванне шлякаў і канцоў фабрыка заплаціла 14 чырвоных злотых.

Значыць, кампазіцыйна нясвіжскія паясы і паўпаясы складаліся з трох частак — сярэдніка, канцоў і шляка па абодвух баках. Да канцоў часам прышывалі махры.

Такім чынам, архіўныя крыніцы даюць звесткі пра мастацкае афармленне нясвіжскіх паясоў, што дасць магчымасць даследчыкам вылучыць іх сярод калекцый так званых слуцкіх паясоў, назва якіх распаўсюдзілася на паясы розных фабрык і мануфактур.

11. Зак. 688

[1] Baliński M., Lipiński T. Starożytna Polska. Warszawa, 1886. T. 4. S. 545—546; Wójciecki A. Dzieje robotników w Polsce. Warszawa, 1929; Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XIII стст. // Аўтар тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1984; Зеленский И. О мануфактурах Минской губернии: Описание Минской губернии. М., 1864; Żarnowiecki J. Historya tkanin jedwabnych. Kijow, 1915; Kałaczkowski J. Wiadomości tyczące sie przemysłu i sztuki w dawnej Polsce. Kraków, 1888; Korzon T. Wewnętrze dzieje Polski za Stanisława Augusta. Kraków; Warszawa, 1897. T. 2; Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty. Wrocław, 1954.

[2] Грыцкевіч А. П. Слуцкія паясы // Мастацтва Беларусі. 1983. № 3. С. 49; Ён жа. Мануфактура шаўковых паясоў у Слуцку // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 2. С. 48—49.

[3] Карпачев А. М. Одиссея слуцких поясов. Нёман. 1978. № 8. С. 188—189; Ён жа. Узнікненне і развіццё слуцкай вотчыннай мануфактуры // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1982. № 3. С. 86—93.

[4] Якуніна Л. І. Слуцкія паясы. М., 1960. С. 28.

[5] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, адз. зах. 4997, л. 1—17.

Я. Ф. Шунейка

Арганізацыя вытворчасці беларускай набіванкі ў XVI—XVII стст.

Афармленне тканін сродкамі набіванкі было добра вядома ўсходнім славянам у перыяд Старажытнай Русі. Важным этапам у вытворчасці набіванкі ў Беларусі са з'яўленнем яе новых арганізацыйных форм былі XVI—XVII стст. У гэты час значна ўзмацніліся і пашырыліся палітычныя, эканамічныя і культурныя сувязі Вялікага княства Літоўскага з краінамі Заходняй Еўропы, Маскоўскай дзяржавай, краінамі Усходу. Праявай гэтых сувязей быў таксама пашыраны імпарт тканін на тэрыторыю Беларусі. Прывазныя ваўняныя, баваўняныя, шаўковыя, аксамітавыя тканіны шырока бытавалі на тэрыторыі Беларусі ў быце розных слаёў грамадства: магнатаў, духавенства, гараджан і г. д. Пацвярджэннем гэтага з'яўляюцца шматлікія звесткі, якія ўзяты аўтарам з розных гістарычных крыніц (рэестры, вопісы, акты судоў і магістратаў, запісы з таможных кніг і г. д.). Вывучэнне гэтых матэрыялаў дазваляе зрабіць вывад, што побач з прывазнымі выкарыстоўваліся набіваныя тканіны мясцовай вытворчасці. Як вынікае з гістарычных дакументаў, у дадзены перыяд такія тканіны ў Беларусі насілі назву «крашаніна» («набіванка»), майстроў па іх вытворчасці называлі «крашаніннікамі», «красельнікамі» («набойшчыкамі»), іх рамяство — «крашанінніцкім рамяством» («набоечным рамяством»). У дакументах сустракаецца таксама акрэсленне «фарберскае рамяство».

Развіццю набоечнага рамяства спрыяла выкарыстанне набіванкі для самых розных мэт. Яна часта прыгадваецца ў мужчынскім адзенні («кафтан крашаны», «паўкафтаны крашанінныя», «япанчышка вішнёва крашанае»). Набіванка як тонкая тканіна выкарыстоўвалася ў якасці падкладкі для футравага адзення («крашаніна на капшу да сабалей»). Нават у сярэдзіне XVIII ст. набіванка сустракаецца ў якасці падкладачнай тканіны ў мужчынскім і культавым адзенні, што тлумачыцца даўняй традыцыяй («жупан атласовы карамзыновы, крашанінай падшыты», «падкладка блакітнай крашаніны з-пад арната»). У жаночым адзенні набіванка выкарыстоўвалася для лёгкага летняга ці сподняга адзення («летнік», «серпанок» і інш.).

Значную ролю набіванка выконвала ў аздабленні культавых і свецкіх інтэр'ераў. Яе выкарыстоўвалі ў XVI—XVII стст. у якасці абояў ці для завешвання сцен. Гэта былі так званыя «запоны», ці «апоны» («запонак малых, што межы вокнамі забіваюць, пяць», «запон выбайчаты», «запон на сценах турэцкіх, шэсць»). На нідэрландскіх і італьянскіх запонах пры дапамозе набойных дошак наносіліся цэлыя сцэны турніраў і паляванняў [1]. Еўрапейская мода таго часу, безумоўна, спрыяла шырокаму бытаванню запон у Беларусі.

Цікавыя звесткі захаваліся таксама пра набіванку, якая выкарыстоўвалася для засцілання і аздаблення ложкаў. Іх прыбранасць і шыкоўнасць пад крэслівалі арнаментаваныя «завесы» і коўдры («завеса выбайчатая», «коўдра выбайчатая», «цюфяк крашанінны»).

Сярод шматлікіх рамесніцкіх прафесій жыхароў прыватнаўласніцкіх гарадоў Слуцка, Мінска, Копысі, Нясвіжа і інш., што падзелены А. П. Грыцкевічам на 7 вялікіх груп, называюцца таксама набойшчыкі [2]. Такія рамеснікі былі вядомы і ў іншых гарадах. Гісторыя захавала імёны і прозвішчы асобных майстроў. Напрыклад, у 1563 г. у г. Дабучыне (зараз Пружаны ў заходняй Брэстчыне) жыў «красельнік Васька» [3].

Больш грунтоўна інфармацыя пра дзейнасць набойшчыкаў захавалася ў актах Магілёўскага магістрата за 1578 г. У адным з іх паведамляецца: «...учтивы Денис Давыдович, мещанин Могилевски, очевисто зознал, иж учень его, Кузьма Курилович, у которого он на науце фарберской был и тогож ремесла фарберского, як на то пристои у него выучился и яко на доброго учтивого пристало, через весь час науки своей, яко против мистру свойму во всем учтиве се заховал, за што он его, яко добре того ремесла фарберского выучоно, от себя пустил и пущает добровольно, даючи и дозволяючи ему вшелякую моц тое ремесло фарберское, буд у мистра которого нашего, буд теж особно гдекол век робить и тимже ремеслом справовать, которого и сам уживает» [4].

Гэты дакумент дае каштоўныя звесткі пра арганізацыю вытворчасці набіўных тканін у Беларусі ў другой палавіне XVI ст. Ёю займаліся асобныя майстры. Яны мелі вучняў, якім перадавалі свой вопыт і веды. Такая арганізацыйная форма рамесніцкай вытворчасці набіванкі і падрыхтоўкі кадраў з'яўляецца самай трывалай і даўняй, што вядома была ўжо ў Старажытнай Русі.

Паводле дакумента, у асяроддзі майстроў цаніліся такія рысы вучняў, як дысцыплінаванасць, паслухмянасць, што дазваляла добра навучыцца рамяству. Майстар даваў у магістрат своеасаблівую характарыстыку на вучня. Станоўчая ацэнка майстра спрыяла таму, што малады набойшчык мог працаваць разам з іншымі майстрамі горада ці асобна. Аднак у першай палавіне XVII ст. у арганізацыі вытворчасці набіванкі адбываюцца істотныя змены. Яна ўзнімаецца на якасна новы ўзровень. Беларускія набойшчыкі пачынаюць аб'ядноўвацца ў цэхі. Яны павінны былі падпарадкоўвацца статуту цэха пад пагрозай грашовых штрафаў і іншых пакаранняў. Цэхавая арганізацыя давала магчымасць майстрам мець агульныя гандлёвыя рады ў горадзе, павялічваць колькасць і якасць прадукцыі, якая задавальняла попыт не толькі мясцовага насельніцтва, але вывозілася купцамі ў іншыя гарады і краіны.

Як сведчаць прывілеі караля Уладзіслава IV, атрыманыя ў 1634 г. магілёўскім цэхам гарбароў, мечнікаў, слесараў, кавалёў, кацельшчыкаў і

інш.[5], гэтыя рамёствы ў горадзе знаходзіліся на высокім узроўні. Па іх прыкладу свой цэх арганізавалі і магілёўскія набойшчыкі. Аб гэтым захаваліся звесткі ў актах Магілёўскага магістрата за 1647 г.[6]

Як слушна сцвярджаў З. Даўгяла (ён першым з беларускіх савецкіх даследчыкаў звярнуўся да гэтага дакумента), 9 магілёўскіх гараджан, якія аб'ядналіся ў адзін цэх, былі прадстаўнікамі трох самастойных майстэрняў, што да 1647 г. працавалі паасобку[7]. Аб гэтым сведчаць (пры адсутнасці прозвішчаў) аднолькавыя імёны па бацьку, што падкрэслівае кроўныя сувязі старэйшых і малодшых майстроў. У першай майстэрні працавалі Аксён Федаровіч і яго сыны Фёдар Аксёнавіч і Ілля Аксёнавіч, у другой — Васька Фёдаравіч і яго сыны Арцём, Іван і Андрэй Васьковічы, у трэцяй — Радзька Сапрановіч з сынам Іванам Радзькавічам. Статут іх цэха з'яўляецца адным з першых выяўленых дакументаў, які дае ўяўленне аб дзейнасці набойшчыкаў у новых арганізацыйных умовах. Пры неабходнасці да цэха мог далучыцца гараджанін, жыхар вёскі ці майстар з іншага горада. Статут падкрэсліваў, што майстры павінны працаваць у згодзе, паважаць адзін аднаго, але ён таксама патрабаваў строгай дысцыпліны працы, заклікаў да ўжывання якасных фарбаў, караў за патаемную, звыш усталяванай нормы работу з мэтай узбагачэння, абавязваў да дробных паслуг насельніцтву, напрыклад у справе фарбавання шнуркоў, паяскоў і г. д.

Новая форма вытворчасці набівання, якая звязана з цэхамі, спрыяла арганізацыі дзейнасці беларускіх набойшчыкаў. Іх майстэрства было вядома ў Маскве, куды яны трапілі ў выніку руска-польскіх войн XVII ст. З 1668 г. захаваліся звесткі пра Івана сына Шэмета з Дуброўны (усходняя Віцебшчына), што ў той час у Маскве «карміўся крашанінніцкім рамяством»[8]. У маскоўскай Мяшчанскай слабадзе (дзе жылі беларускія перасяленцы) побач з выдатнымі рамеснікамі розных спецыяльнасцей працаваў таксама ў 1676 г. адзін набойшчык[9]. Магчымасць займацца ў Маскве вытворчасцю набіванкі сведчыць аб высокай прафесійнай падрыхтоўцы майстроў з Беларусі, а таксама аб высокім мастацкім узроўні іх тканін. Толькі ў гэтых умовах яны маглі працаваць побач з мясцовымі рускімі набойшчыкамі, вырабы якіх вывозіліся купцамі і ў Беларусь.

Своеасаблівасцю вытворчасці набіванкі ў беларускіх гарадах у другой палавіне XVII ст. з'яўляецца тое, што набойшчыкі далучаліся да агульнага цэха з майстрамі іншых спецыяльнасцей. Напрыклад, у Вільні ў 1684 г. да цэха панчошнікаў, шапачнікаў, суконшчыкаў далучыліся і набойшчыкі[10]. Гэта тлумачылася тым, што набойшчыкі не мелі цэха, а іншыя рамеснікі не маглі абыходзіцца без фарбаў.

Другі прыклад дае прывілей Караля Станіслава Радзівіла ад 19 сакавіка 1695 г., дадзены рамеснікам Міра па прыкладу цэха з Нясвіжа, у выніку якога быў створаны цэх без назвы. У яго ўвайшлі майстры самых розных спецыяльнасцей: крашаніннікі, зброй-шчыкі, залатых спраў майстры, слесары, вышывальшчыкі і інш.[32]

Цэхавая арганізацыя стымулявала ўдасканаленне мастацкага і тэхнічнага ўзроўню вытворчасці набіванкі XVII ст. Працуючы ў арганізаваным калектыве цэха, майстры-набойшчыкі задавальнялі попыт на самыя розныя густы. Іх прадукцыя насіла акрэслены нацыянальны характар, але шырокія гандлёвыя і культурныя сувязі з рознымі краінамі Усходу і Захаду спрыялі ўзбагачэнню беларускай набіванкі новымі мастацкімі элементамі.

Дзейнасць асобных беларускіх набойшчыкаў у XVI ст. і іх паступовае аб'яднанне ў цэхі ў XVII ст. сведчаць аб паслядоўнасці развіцця і прагрэсе форм вытворчасці, што адпавядала патрабаванням свайго часу. Усё гэта ў сваю чаргу «падрыхтавала глебу» і абумовіла з'яўленне ў XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі тэкстыльных мануфактур, на якіх вырабляліся побач са славутымі тканымі паясамі, шпалерамі і выдатныя набіўныя тканіны.

[1] Historia kultury materialnej Polski w zarysie. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1978. T. 3. S. 257.

[2] Грицкевич А. П. Частновладельческие города Белоруссии в XVI—XVIII стст. Мн., 1975. С. 65.

[3] Ревизия Кобринской экономии, составленная в 1563 г. королевским ревизором Дмитрием Сапегой. Вильна, 1876. С. 138.

[4] АВАК. Т. 39. С. 66.

[5] ИЮМ. 1877. Вып. 8. С. 456—469.

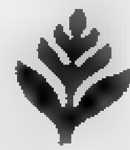
[6] ИЮМ. 1879. Вып. 10. С. 234—237.

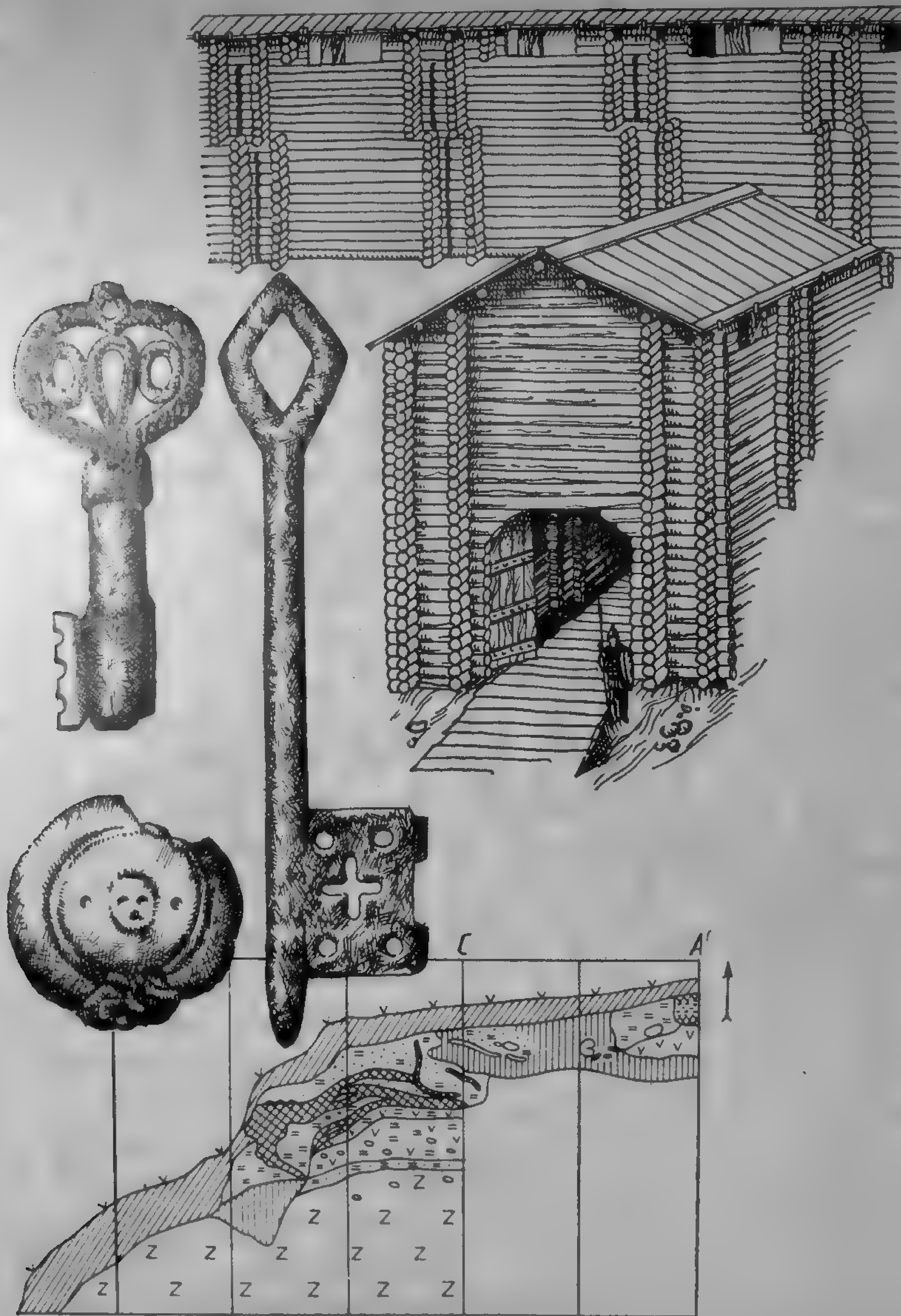
[7] Даўгяла З. Крашаніна, набойка, выбайка // Наш край. Мн., 1926. № 6—7. С. 48.

[8] Русско-белорусские связи во второй половине XVII в.: Сб. документов. 1667—1686 гг. Мн., 1972. С. 182.

[9] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII ст.: Из истории русско-белорусских связей. Мн., 1957. С. 21.

[10] АВАК. 1879. Т. 10. С. 92—92.




C
A′

Глава 5

АРХЕАЛОГІЯ

М. М. Чарняўскі, Я. Г. Звяруга
Каменная выява з-пад Даўгінава



Л. У. Дучыц
Культавыя камяні Беларусі



Г. В. Штыхаў
Выраб старабеларускай дробнай пластыкі



Ю. А. Заяц
Мінская брама XII ст.



В. М. Ляўко
Замак Езярышча



Г. М. Сагановіч
Кавальскія вырабы сярэдневяковага Мсціслава



М. І. Лашанкоў
Грузікі мілаградскай культуры з усходнепалескіх гарадзішчаў



А. А. Трусаў, У. В. Угрыновіч
Тыпалогія і храналогія лідскай кафлі



М. М. Чарняўскі, Я. Г. Звяруга

Каменная выява з-пад Даўгінава

Праехаўшы 3 км на паўднёвы захад ад Даўгінава Вілейскага раёна, каля самага паўночнага краю дарогі на Вілейку, побач з хутарам Мягчылы знаходзіцца фігурная каменная выява, на першы погляд — каменны крыж, якіх шмат у Беларусі, на Пскоўшчыне і Наўгародчыне [1]. Але больш дэталёвы агляд паказвае, што гэта — каменнае язычніцкае «божышча» (іл. 81).

Выява высечана з шэрай гранітнай пліты, вертыкальна ўзвышаецца над зямлёю на 1,15 м, мае шырыню ў «перакрыжжы» 1,07 м. Даўжыня яе падземнай часткі не выяўлена. Фігура мае круглявую галаву і ледзь пазначаную шыю. Рукі выцягнуты ў бакі, на канцах звужаныя. На роўнай плоскасці масіўнага корпуса рэльефна выступае меншая антрапаморфная выява с такімі ж распасцёртымі рукамі, але галава яе больш круглая і шыя выразна акрэслена папярочным раўчуком. Дзве падобныя, але зусім мініяцюрныя выявы-рэльефы знаходзяцца на грудзях божышча. Магчыма, на ім быў высечаны і твар, бо засталося нешта падобнае на рэшткі носа і вока.



81. Каменная выява з-пад Даўгінава

З тыльнага боку на выяве высечаны чатыры крыжы з перакрыжжам на кожным з чатырох канцоў. Несумненна, гэтыя крыжы паходзяць з раннехрысціянскага часу, калі праваслаўныя святары «асвячалі» паганскае божышча. Гэта магло быць зроблена прыблізна ў той жа час, калі асвячаліся хрысціянскай сімволікай і слынныя язычніцкія камяні ў Дзвіне і ў іншых мясцінах паўночна-ўсходняй Беларусі, якія пазней сталі называцца Барысавымі камянямі. Як лічаць даследчыкі, гэтыя падзеі адбываліся ў XII ст.[2] Такім жа чынам быў «ахрышчаны» і камень на ўзбярэжжы Віліі ў в. Камень непадалёку ад Даўгінава.

Сярод мясцовага насельніцтва пра даўгінаўскую каменную выяву не захавалася якіх-небудзь старажытных паданняў. Спроба звязаць яе ў 30-я гады XX ст. з асобай Стэфана Баторыя яўна самага познага паходжання. Нам невядомы і блізкія аналагі каменнай выявы.

Трэба думаць, што божышча ўяўляе сабою прыблізнае скульптурнае ўвасабленне нейкага язычніцкага боства, магчыма, падпраўленае, каб надаць яму большае падабенства да хрысціянскага крыжа. Калі б яно ўзнікла ў славянскім (крывіцкім) асяроддзі, то гэта магло быць выявай, напрыклад, Лады, багіні шлюбу і дастатку, або Макошы, багіні ўрадлівасці.

[1] Штыхов Г. В. Археологическая карта Белоруссии. Мн., 1971. Вып. 2. С. 104, 106, 145, 178, 209; Седов В. В. Восточные славяне в VI—XIII вв. М., 1982. С. 182—183.
[2] Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI—XIV вв. М., 1964. С. 26—27.

Л. У. Дучыц

Культавыя камяні Беларусі

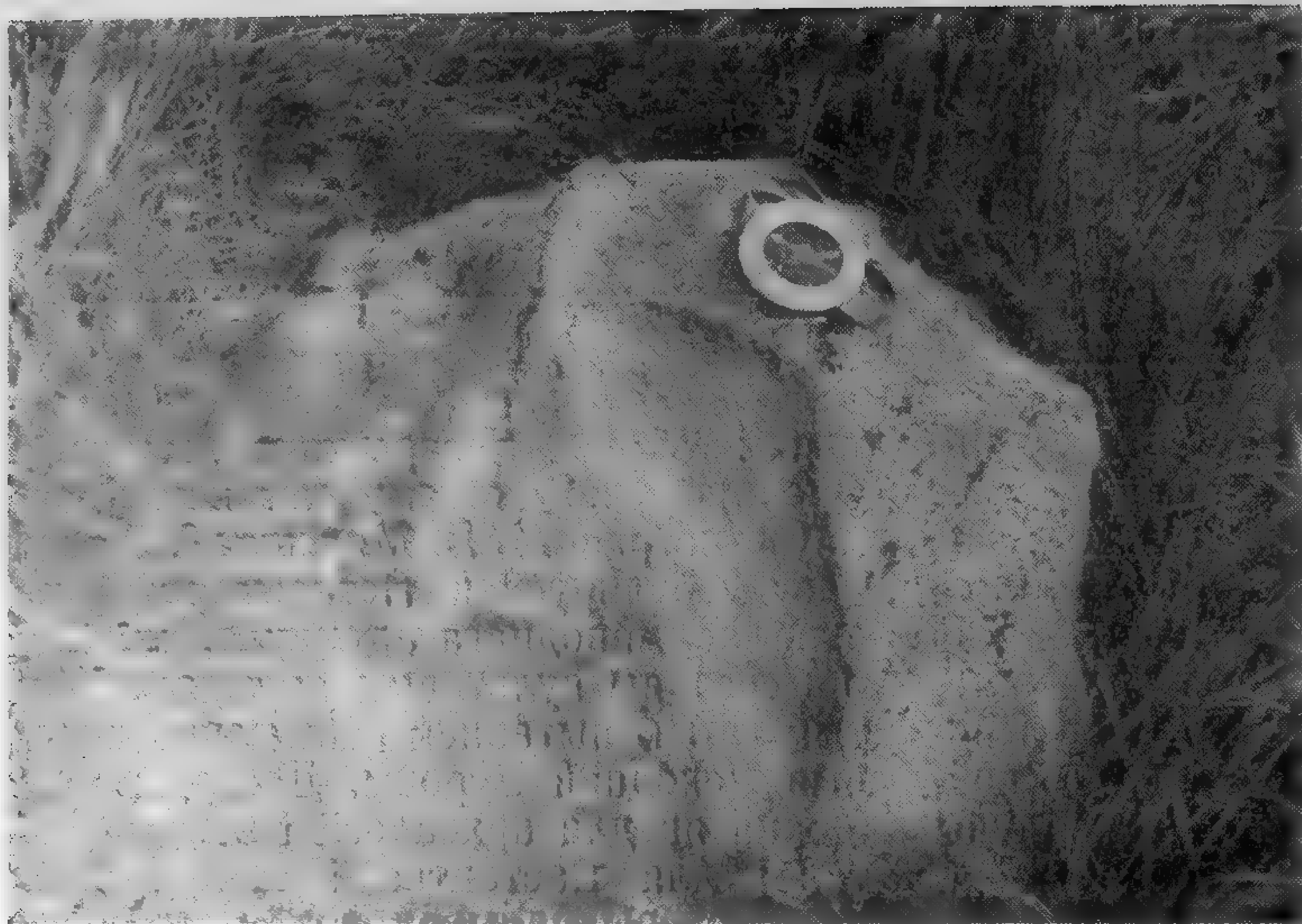
У вераваннях многіх народаў вялікую ролю адыгрывалі камяні. Культ каменя ўзнік яшчэ ў каменным веку, а пазней старажытныя культы ўліліся ў хрысціянскія культы святых месцаў і святых рэліквій. Пакланенне валунам вядома і ў нашы дні. Ім прыносяць у ахвяру манеты, тканіну, воўну, ежу, кветкі. Некаторыя валуны атаясамліваюцца з людзьмі, якія акамянелі за тое, што працавалі ў свята, ці з акамянелымі вяселлямі, што сустрэліся з лютым змеем і былі ім праклятаы. Паданні аб некаторых камянях звязаны з чортам ці д'яблам. Існуюць легенды аб закапаных пад камянямі скарбах. Звычайна сакральныя валуны называюць Кравец, Сцяпан, Пястун, Змяіны камень, Вялікі камень, Адамаў камень, Чортаў камень і інш. Вядома шмат камянёў з рознымі надпісамі, знакамі, малюнкамі, а таксама шырока распаўсюджаны старажытныя каменныя крыжы.

Зборам звестак аб культавых камянях Беларусі займаліся многія вядомыя даследчыкі XIX — пачатку XX ст.: П. В. Шэйн, М. Федароўскі, П. М. Шпілеўскі, Ф. В. Пакроўскі, А. П. Сапуноў, Е. Р. Раманаў. Асабліва многа ў гэтым напрамку зрабілі Ф. В. Пакроўскі і Е. Р. Раманаў. Ф. В. Пакроўскі апублікаваў свае звесткі ў археалагічных картах [1]. Сабраныя Е. Р. Раманавым матэрыялы не апублікаваны і захоўваюцца ў Цэнтральным гістарычным архіве УССР у Львове.

У 1923—1924 гг. у рэспубліцы праводзілася вялікая работа па рэгістрацыі і ахове гістарычных камянёў. Значную ўвагу гэтаму пытанню ўдзяляў этнограф М. В. Мялешка [2]. З таго часу ў беларускай гістарыяграфіі не з'явілася ніводнага артыкула, які быў прысвечаны культавым камяням. Між тым гэтым пытаннем займаюцца вучоныя Усходняй Еўропы. Даследаванне важна як для археалогіі і этнаграфіі, так і для мастацтва і палеаграфіі. Комплексны падыход да іх вывучэння дасць магчымасць зразумець светапогляд нашых продкаў у розныя эпохі, а таксама паслужыць ключом да разумення многіх этнакультурных і гістарычных працэсаў.

Літаратурныя звесткі, а таксама матэрыялы, якія былі атрыманы намі ў час экспедыцый па рэспубліцы ў 1983—1985 гг., дазваляюць зрабіць папярэднюю класіфікацыю культавых валуноў. Вядома прыблізна 200 аб'ектаў. Усе яны падзяляюцца на 9 груп: 1) культавыя (ці паклонныя) валуны без асаблівых знешніх прыкмет, якія маюць народныя назвы, паданні і ўшаноўваюцца мясцовым насельніцтвам (70 шт.); 2) валуны-следавікі (50); 3) валуны з чашападобнымі паглыбленнямі (10); 4) валуны з падковападобнымі знакамі (3); 5) валуны з малюнкамі (5); 6) валуны з надпісамі (20); 7) валуны са знакамі (10); 8) валуны з высечанымі крыжамі (25); 9) Барысавы камяні — манументальныя помнікі эпіграфікі XII ст. (7).

Сярод паклонных валуноў без знакаў асаблівай павагай у мінулым ка-



82. Камень-следавік каля в. Красулёва Гродзенскай вобл. Шчучынскага р-на

рысталіся два камяні: Дзям'ян і Мар'я каля в. Пярэжыр Пухавіцкага раёна Мінскай вобласці. Па павер'ях, яны лячылі хворых. Да камянёў неслі воўну, лён, манеты, цялят, парасят і інш. Дзяўчаты прыносілі пярсцёнкі і пацеркі [3]. Сустракаюцца паклонныя камяні і ў рэчышчах рэк. Так, у Дняпры ніжэй г. Оршы адзначаны тры камяні пад назвамі Апякун, Званец, Чартолле, у Заходняй Дзвіне, каля г. Дзісны,— Міхалка, у Віліі — Прывітальня.

Самую шматлікую групу сярод культавых камянёў складаюць так званыя камяні-следавікі. Гэта валуны з выявамі (штучнымі ці прыроднымі) слядоў чалавека ці жывёлін. Звычайна на камені адзін след, але бывае два і нават тры. Зоаморфныя следавікі маюць сляды аленя, каня, мядзведзя, зайца, ваўка. У народзе захавалася вера ў моц такіх камянёў. Мясцовае насельніцтва прыпісвае сляды як святым, так і нячыстай сіле. Лічыцца, што дажджавая вада са слядоў дапамагае ад розных хвароб. Камяні-следавікі часцей за ўсё называюць «Божы слядок», «След божай маці», «След святой панны», «След чорта». Велічыня слядоў звычайна натуральная, і мыском яны накіраваны на поўнач. Глыбіня следу 1—2 см. Асабліва шмат следавікоў на Віцебшчыне, Міншчыне і Гродзеншчыне. Захаваўся да нашага часу і зараз знаходзіцца на вясковых могілках следавік каля в. Сеняжычы Навагрудскага раёна Гродзенскай вобласці. На камяні два сляды. Большы лічыцца следам маці боскай, меншы — следам чорта. Веруючыя, праходзячы каля каменя, цалуюць след маці боскай, а ў след чорта плююць. На камень кладуць манеты, а раней насілі воск і лён.

У апошнія гады знойдзены следавікі каля вв. Красулёва Шчучынскага раёна Гродзенскай вобласці (іл. 82), Гостбішчы Дзяржынскага раёна Мінскай вобласці, Глыбачка Ушачскага, Снегі, Воўкаўшчына і Наўгароды Міёрскага, Астроўна Бешанковіцкага раёнаў Віцебскай вобласці.

Большасць даследчыкаў лічаць, што пакланенне следавікам — з'ява кан-



83. Каменны крыж на месцы старажытных могілак. в. Бабруйшчына Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.

вергентная. Следавікі вядомы амаль ва ўсім свеце. Адбіткі чалавечых слядоў ёсць на палеалітычных пячорных роспісах. Егіпцяне ў следзе бачылі сімвал жыцця. У Індыі пакланяліся камяням са слядамі бога Вішну, а на Цэйлоне — Будды [4]. Пакланенне камяням-следавікам — гэта своеасаблівае праяўленне старажытнага культу бога сонца, які быццам бы ідзе па зямлі, нясе свет і ўрадлівасць. У часы хрысціянства царкоўнікі прыстасавалі культ камянёў да сваіх мэт. Так, з'явіліся паданні пра сляды маці боскай.

Часта сустракаюцца знакі на камянях у выглядзе стрэлачак і рашотак. Даволі шматлікая група валуноў з высечанымі на іх крыжамі. На аснове юрыдычных актаў XVI—XVII стст. можна меркаваць, што камяні з высечанымі на іх крыжамі маглі служыць межавымі знакамі.

Каштоўнымі гістарычнымі помнікамі з'яўляюцца і каменныя крыжы (іл. 83). Яны вядомы амаль ва ўсёй Еўропе. Ставіліся звычайна на скрыжаваннях дарог, каля водных пераправаў, пры закладванні гарадоў і цэркваў, на месцах бітваў, у гонар знамянальных падзей, на ўскраінах вёсак і гарадоў для захоўвання ад эпідэмій. Пасля прыняцця хрысціянства крыжы ставіліся на месцах знішчаных паганскіх куміраў і свяцілішчаў. Вядомы каменныя крыжы на курганах, праваслаўных і каталіцкіх могілках.

Значная частка крыжоў нагадвае лацінскі крыж. У сяродкрыжжы сустракаюцца надпісы, манаграмы або высечаныя крыжыкі. Сярэдняя вышыня крыжоў 1,5 м, шырыня лопасцей каля 1 м, таўшчыня 0,4 м. На поўначы Беларусі зафіксаваны выпадкі сучаснага аднаўлення фарбай ці пабелкай старых надпісаў.

З найбольш старажытных (XVI ст.) у Беларусі вядомы крыжы каля вв. Сокарава Бешанковіцкага [5], Вітунічы Докшыцкага раёнаў [6] Віцебскай вобласці і в. Вендараж Магілёўскага раёна [7]. Два апошнія помнікі захаваліся да нашых дзён. Да познага сярэдневякоўя адносяцца і крыжы, якія знойдзены каля дарог паблізу вв. Пліса

Глыбоцкага і Мішневічы Шумілінскага раёнаў Віцебскай вобласці.

Асаблівую цікавасць мае крыж каля в. Стража Кіраўскага раёна Магілёўскай вобласці. Ён высечаны з чырвонага граніту і знаходзіцца на месцы старажытных могілак. З вонкавага боку на ўсёй паверхні крыжа рэльефная выява чалавека ў доўгім кафтане і ў шапцы. Рукі сагнуты ў локцях і далонямі на поясе. Рысы твару даволі выразныя. Па краях лопасцей высечаны раўнабокія крыжыкі. З тыльнага боку ў сяродкрыжжы таксама крыжык. На баках крыжа размешчаны рэльефныя выявы жывёлін. Мяркуючы па адзенні чалавека, крыж належыць да XVII—XVIII стст. Большая колькасць вядомых у Беларусі каменных крыжоў датуецца XVIII—XIX стст., але звычай высякаць каменныя крыжы існаваў яшчэ ў нядаўні час.

Выяўленне, апісанне, картаграфаванне і комплекснае вывучэнне культавых камянёў у будучым дазволяць распрацаваць дасканалае датаванне і падрабязней выявіць іх месца ў духоўным жыцці нашых продкаў.

[1] Труды Виленского отделения Московского предварительного комитета по устройству в Вильне IX Археологического съезда. Отд-ние 2. Вильно, 1893. С. 1—164; Труды IX Археологического съезда в Вильне. 1893 г. М., 1895. Т. 1. Приложение. С. 1—65; Труды X Археологического съезда. М., 1900. Т. 3. Приложение.

[2] Мялешка М. Камень у вераваннях і паданнях беларусаў // Зап. аддз-ня гуманіт. навук. Кн. 4. Працы кафедры этнаграфіі. Мн., 1928. Т. 1. С. 155—182.

[3] Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Гродно, 1895. С. 23—24.

[4] Baruch M. Boże Stopki. Warszawa, 1907.

[5] Сапунов А. Памятники времен древних и новейших в Витебской губернии. Витебск, 1903. С. 49—50.

[6] Tyszkiewicz E. Opisanie powiatu Borysowskiego. Wilno, 1847. S. 52.

[7] Романов Е. Каменный крест 1598 года // Сб. статей «Могилевс. губернских ведомостей». Могилев-Губернский. 1900. Вып. 1. С. 3—4.

Г. В. Штыхаў

Выраб старабеларускай дробнай пластыкі

У час археалагічных раскопак у Мінску ў 1986 г. быў знойдзены кубік з адбіткамі евангельскіх сюжэтаў. Прадмет памерам 3 см мае правільную форму. Ён зроблены з косткі ці рога нейкай жывёліны, мае карычневы колер. Усе шэсць яго граней старанна выраўнены, некаторыя адпаліраваны. На гранях выразаны глыбокімі лініямі выявы і кампазіцыі (іл. 84).

Даследаванні праводзіліся Мінскай археалагічнай экспедыцыяй Інстытута гісторыі АН БССР на месцы будаўніцтва станцыі «Няміга» Мінскага метрапалітэна. Быў раскапаны значны па памерах участак першапачатковага поплава р. Нямігі каля яе ўпадзення ў Свіслач. Асаблівасцю культурнага слоя тут з'яўляецца тое, што ён змяшчае магутныя адкладанні XVII ст. таўшчынёй каля 3 м. У культурных адкладаннях знойдзены шматлікія кафлі, гліняны бытавы посуд, шкляныя вырабы, а таксама манеты. Ніжэй адзначаных адкладанняў на глыбіні 6,2 м ад сучаснай дзённай паверхні блізка да мацерыка ў пясчана-жвіровым слоі, намытым вадой, быў выяўлены кубік. На гэтым узроўні знойдзены таксама адзінкавыя рэчы XII—XVI стст., якія, магчыма, былі занесены сюды вадою.

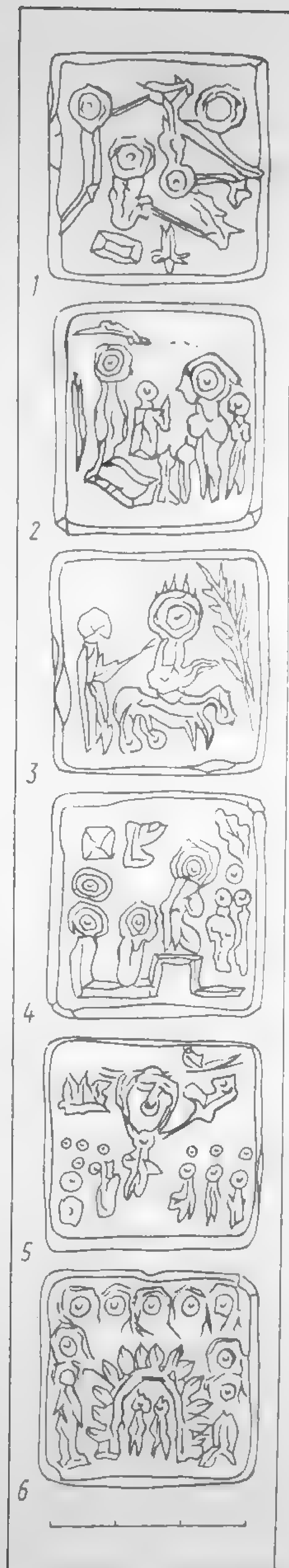
Мяркуючы па кампаноўцы сцэн, знаходку можна датаваць прыкладна рубяжом XVI—XVII стст.[1], што не супярэчыць назіраемай стратыграфіі раскопу. Культурны слой утвараўся хутка таму, што нізкае месца ў XVII ст. інтэнсіўна засыпалася зямлёю і забудоўвалася. Рэшткі драўляных дамоў захаваліся на 6 вянкоў.

Для вызначэння часу вырабу кубіка маюць значэнне адбіткі, якія змешчаны на ім. У дробнай пластыцы XVI—XVII стст. значнае месца займаюць адлюстраванні евангельскіх сюжэтаў, так званых «свят». Аналагічныя сюжэты змешчаны на разглядаемым кубіку з Мінска.

Адна з кампазіцый найбольш цяжкая для вызначэння (іл. 85 : *1*). Верагодней за ўсё яе трэба інтэрпрэтаваць як «Вадохрышча». Блізка да цэнтра змешчана фігура Ісуса Хрыста, злева Іаан, унізе — рака Іардан [2]. Наступная кампазіцыя — «Уваскрэсенне Лазара»



84. Касцяны кубік з евангельскімі кампазіцыямі. Рубеж XVI—XVII стст.



85. Кампазіцыі на гранях кубіка: 1 — «Вадохрышча»; 2 — «Уваскрэсенне Лазара»; 3 — «Уваход у Іерусалім»; 4 — «Сашэсце ў пекла»; 5 — «Ушэсце Хрыста»; 6 — «Сашэсце святога духа»

(іл. 85 : *2*). У ніжнім вугле яе змешчаны прадмет, які нагадвае саркафаг. Лёгка ідэнтыфікаваць кампазіцыю «Уваход у Іерусалім» (іл. 85 : *3*). У цэнтры яе змешчана фігура Хрыста вярхом на асле. Перад ім пальмавая галіна.

Чацвёртая кампазіцыя «Сашэсце ў пекла». Хрыстос стаіць на горцы. Ніжэй група старазапаветных праведнікаў (іл. 85 : *4*). Справа ўкленчаны Адам, якога Хрыстос падымае за руку. Такая кампазіцыя нярэдка сустракаецца ў сярэдневяковым жывапісе беларускай школы [3].

Пятая кампазіцыя «Ушэсце Хрыста» (іл. 85 : *5*). Уверсе Ісус Хрыстос у мандорле, якую падтрымліваюць анёлы, як гэта звычайна адлюстроўвалася ў аналагічных выпадках. Ніжэй фігура маці боскай і групы іншых фігур.

Шостая кампазіцыя «Сашэсце святога духа на апосталаў» (іл. 85 : *6*). Унізе ў арцы павінна знаходзіцца алегарычная фігура «Космаса», якая пададзена ў выглядзе старца, вакол яго 12 апосталаў [4]. На разглядаемай выяве ў арцы — дзве постаці, традыцыйная колькасць іншых фігур зменшана.

Вядома, што ў рускай дробнай пластыцы XVI—XVII стст. адлюстраваны цэлыя іканастасы са святочнымі і дэісусавымі радамі, дзе выявы пададзены ў пэўнай паслядоўнасці [5]. У кампазіцыях на кубіку таксама назіраецца ўзаемасувязь. Яны парныя і знаходзяцца на супрацьлеглых баках вырабу: «Вадохрышча» — «Сашэсце ў пекла», «Уваскрэсенне Лазара» — «Уваход у Іерусалім», «Ушэсце Хрыста» — «Сашэсце святога духа на апосталаў».

Знойдзеная рэч, верагодна, з'яўлялася косткай для гульні і адносіцца да галіны забабонаў. Нехта з манахаў на ёй варажыў. Калі б разьба выкарыстоўвалася ў якасці штампа, кампазіцыі мелі б люстэркавы выгляд, чаго ў дадзеным выпадку не назіраецца.

[1] Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. № 59, 63, 87, 133, 135.

[2] Пры вызначэнні кампазіцый аўтар карыстаўся кансультацыяй В. Р. Пуцко, за што прыносіць яму шчырую падзяку.

[3] Жывапіс Беларусі XII—XIII стст. Мн., 1980. № 47, 52, 60.

[4] Антонава В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 1. С. 241.

[5] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968. № 57, 58, 65, 100.

Ю. А. Заяц

Мінская брама XII ст.

Экспедыцыяй сектара археалагічных даследаванняў зон новабудоўляў Інстытута гісторыі АН БССР праведзены раскопкі на месцы будаўніцтва станцыі «Няміга» Мінскага метрапалітэна. У раскоп 1984—1985 гг. шырынёй 20,8 м, які быў арыентаваны па трасе метро, увайшлі ўмацаванні паўднёва-ўсходняй часткі Замчышча — дзядзінца летапіснага Мінска і тэрыторыя паміж валам і рэчышчам Нямігі. Рэшткі вала былі даследаваны па ўсёй яго шырыні. Супрацоўнікі Інстытута геахіміі і геафізікі АН БССР і Беларускага навукова-даследчага інстытута геолагаразведкі вывучылі геалагічную сітуацыю месца, выбранага будаўнікамі дзядзінца.

Як было высветлена папярэднімі даследаваннямі, вал Замчышча ўзво-

дзіўся ў два этапы. Шырыня асновы першапачатковага вала ў зоне нашых раскопак была роўнай 15,5—16 м. Дакладна вызначана, што ён насыпаны на мацерыку. Ядро вала складала драўляная руставая (крацістая) канструкцыя, ад якой захаваліся 8—9 накатаў агульнай вышынёй 2,4 м. Над імі ў насыпе прасочаны рэшткі струхлелага дрэва. Накаты зроблены з бярвенняў дыяметрам 12—22 см, якія ўкладваліся на папярочных лагах камлёвымі часткамі ў бок схілаў. Выкананыя намі разлікі паказалі, што вышыня ўнутрывалавай руставай канструкцыі складала 5,6 м, а першапачатковага вала — 6 м (на месцы раскопак вал захаваўся ў вышыню на 4,4 м).

На другім этапе будаўніцтва вал быў пашыраны (па аснове) на 6 м у бок горада і на 4 м у бок поля. Даследаванні 1959 г. паказалі, што каля берага Свіслачы вал таксама пашырыўся на 10 м, але цалкам у бок горада [1]. Вышыня вала павялічылася да 8 м. Знешні схіл для большай трываласці быў абкладзены глінай. З боку горада вал быў умацаваны сцяной з гарызантальна ўкладзеных дубовых бярвенняў з гакавымі (крукападобнымі) мацаваннямі (іл. 86). Каб засцерагчы праезд ад засыпання пяском з прыбудаванай часткі вала, прастора паміж гакавай канструкцыяй і першапачатковым валам па лініі праезду была загароджана сценкай з тонкіх бярвенняў.

Пад насыпам, што належыць да другога будаўнічага перыяду, паміж унутраным схілам першапачатковага вала і гакавай канструкцыяй прасочаны тонкі (да 12 см) культурны слой з матэрыяламі другой палавіны — канца XI ст. і, магчыма, пачатку XII ст. У культурным слоі зверху земляной абкладкі вала другога будаўнічага этапа (гэта абкладка была зроблена, калі гакавыя мацаванні пачалі разбурацца) знойдзены кераміка XII ст. і жалезны каленчаты ключ ад драўлянага нутранога замка [2]. Усе гэтыя знаходкі дазваляюць датаваць другі этап будаўніцтва канцом XI — першай чвэрцю XII ст.

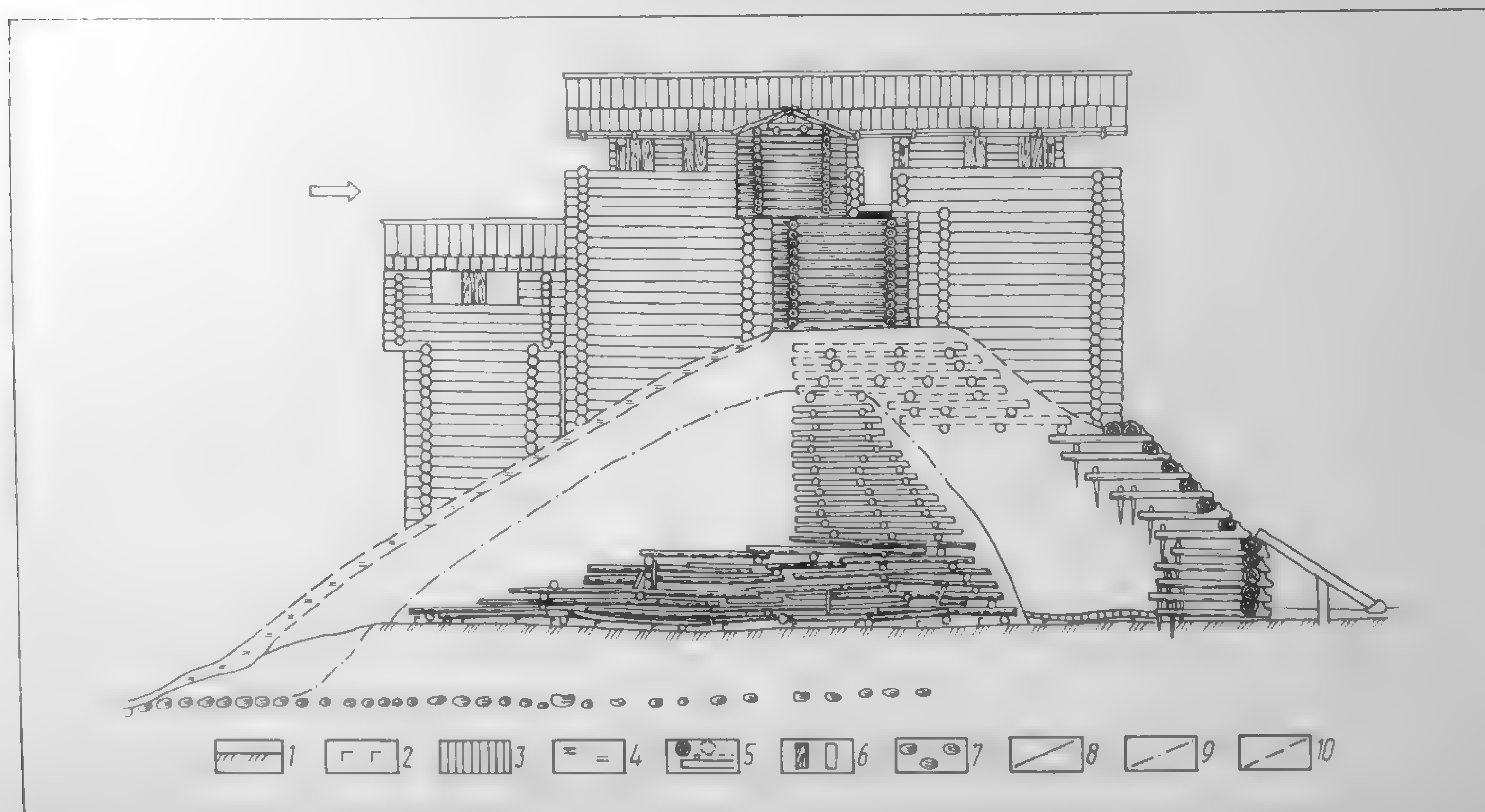
У плошчу раскопу 1984 г. цалкам увайшоў участак праезду ў дзядзінец, дзе былі выяўлены рэшткі трох варотных умацаванняў (брам), якія паслядоўна змяняліся. У сувязі з узнікшай ідэяй музеяфікацыі даследаванай тэрыторыі ніжняя (найбольш ранняя) брама поўнасцю не раскопвалася. З дзвюх іншых найбольш поўна захавалася сярэдняя брама (№ 2). Яе аснова складалася з драўляных клецей-зрубаў, якія размяшчаліся ўдоўж праезду па чатыры з кожнага боку. Справа (калі глядзець ад поля) захаваліся цалкам толькі ніжнія вянкі дзвюх апошніх клецей. Клеці выкананы ў тэхніцы «ў чашку з астаткам» з бярвенняў дыяметрам да 30 см. Памеры іх (без уліку даўжыні астаткаў) вагаюцца ад 2,8×1,3 да 4,5×1,7 м. Адлегласць паміж бліжнімі бакавымі сценкамі суседніх клецей аднаго рада 1—1,1 м, а зазор паміж іх астанцамі 10—15 см. Клеці былі пустацелыя, г. зн. не запаўняліся зямлёй. Для памяншэння ціску вала на бакавыя сцены брамы былі зроблены спецыяльныя мацаванні, ад якіх захаваліся рэшткі слупоў дыяметрам 30—40 см. Яны размяшчаліся ў вуглах, якія былі створаны выступамі астаткаў папярочных сцен клецей і іх падоўжнымі сценамі. Зверху ў гэтыя слупы маглі ўрубацца папярочныя бярвенні-распоры, якія можна было таксама выкарыстоўваць у якасці апор для баявых насцілаў унутры брамы. Агульныя памеры брамы ў плане (па знешніх сценах клецей) 17,1×7,4 м. Шырыня праёмаў 3,9 м, але астанцы бакавых сцен звужалі праезд да 3,4 м.

Час пабудовы брамы можа быць да-

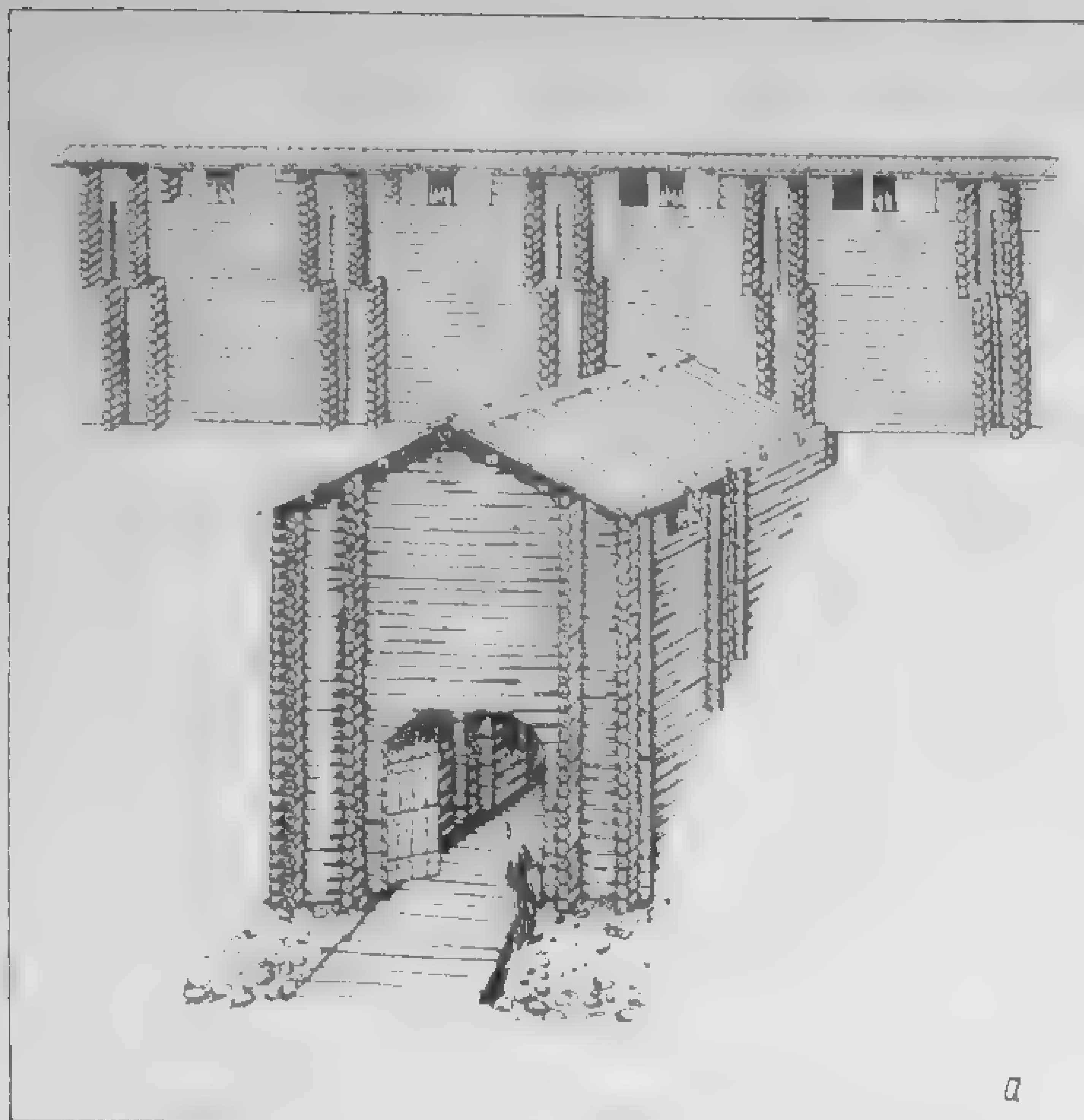
кладна вызначаны толькі пасля зняцця ўсіх насцілаў драўлянай маставой праезду, вывучэння культурнага слоя паміж імі і правядзення дэндрахраналагічных даследаванняў. Пакуль што разборка маставой спынена на чацвёртым насціле. Папярэдне дата пабудовы брамы вызначаецца па суадносінах узроўняў залягання ніжніх вянцоў яе клецей і насцілаў праезду, краі якіх аголены ў профілі раскопу. Найбольш раннім насцілам, які адпавядае браме, з'яўляецца другі насціл. Ён быў укладзены паверх слоя пяску, што абсыпаўся ў праезд пры частковым разбурэнні драўлянай загародкі на ўчастку паміж гакавай канструкцыяй і першапачатковым валам. Паколькі загародка была пабудавана пры пашырэнні вала (канец XI — першая чвэрць XII ст.), а да яе разбурэння прайшоў пэўны час, насціл № 2, а значыць і браму, можна датаваць XII ст., магчыма, першай яго палавінай.

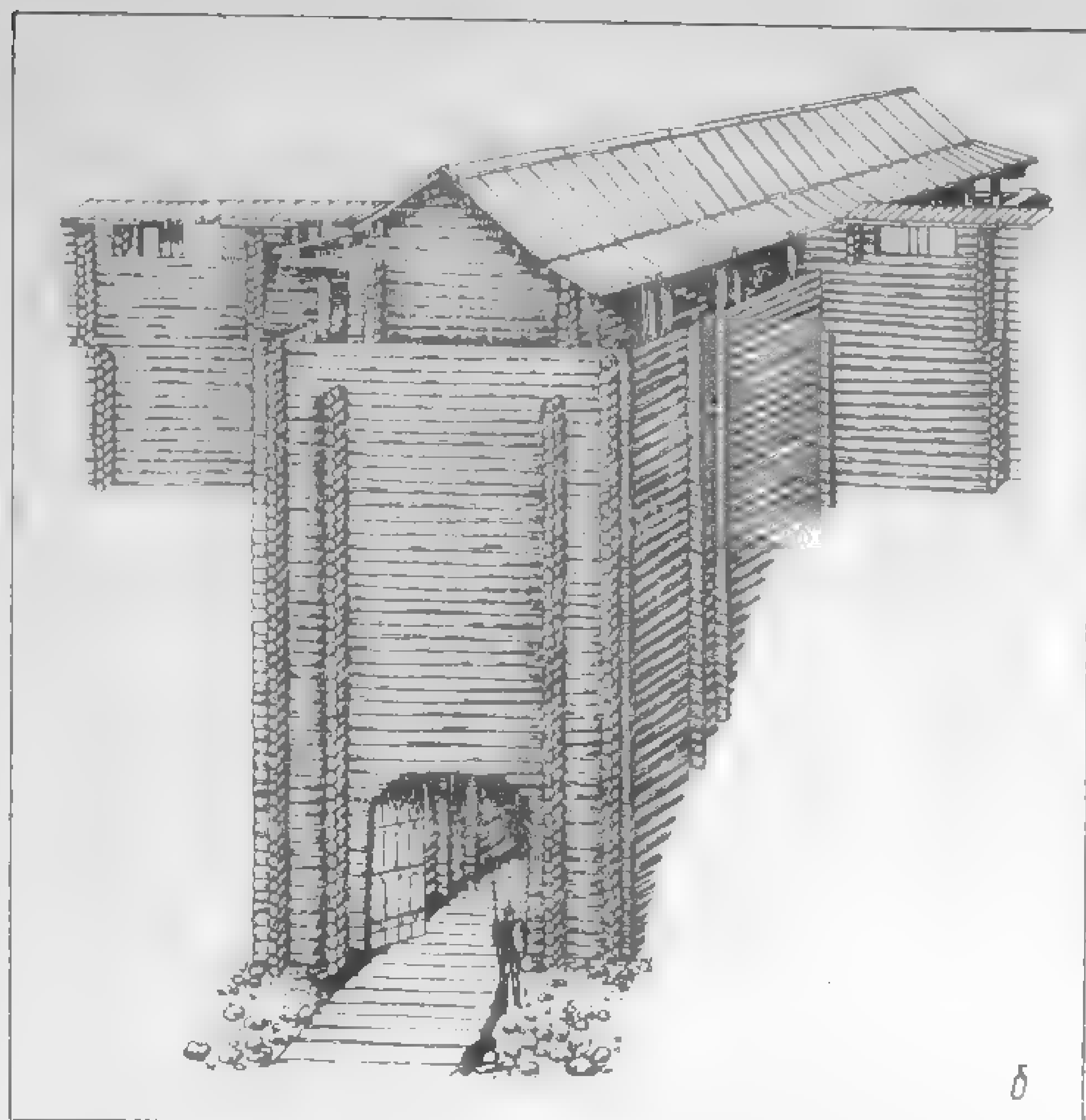
За час існавання брамы № 2 у праездзе змяніліся тры насцілы маставой (№ 2—4), пасля чаго брама загінула. Пры будаўніцтве брамы № 3 праезд быў некалькі зрушаны ў бок Свіслачы: яго насціл быў ссунуты ў гэтым напрамку на 0,75 м адносна насцілаў праезду скрозь браму № 2 і часткова перакрыў рэшткі правага рада яе клецей. Рэшткі клецей брамы № 3, якія захаваліся, таксама былі ссунуты ў адносінах да брамы № 2 на 0,8 м.

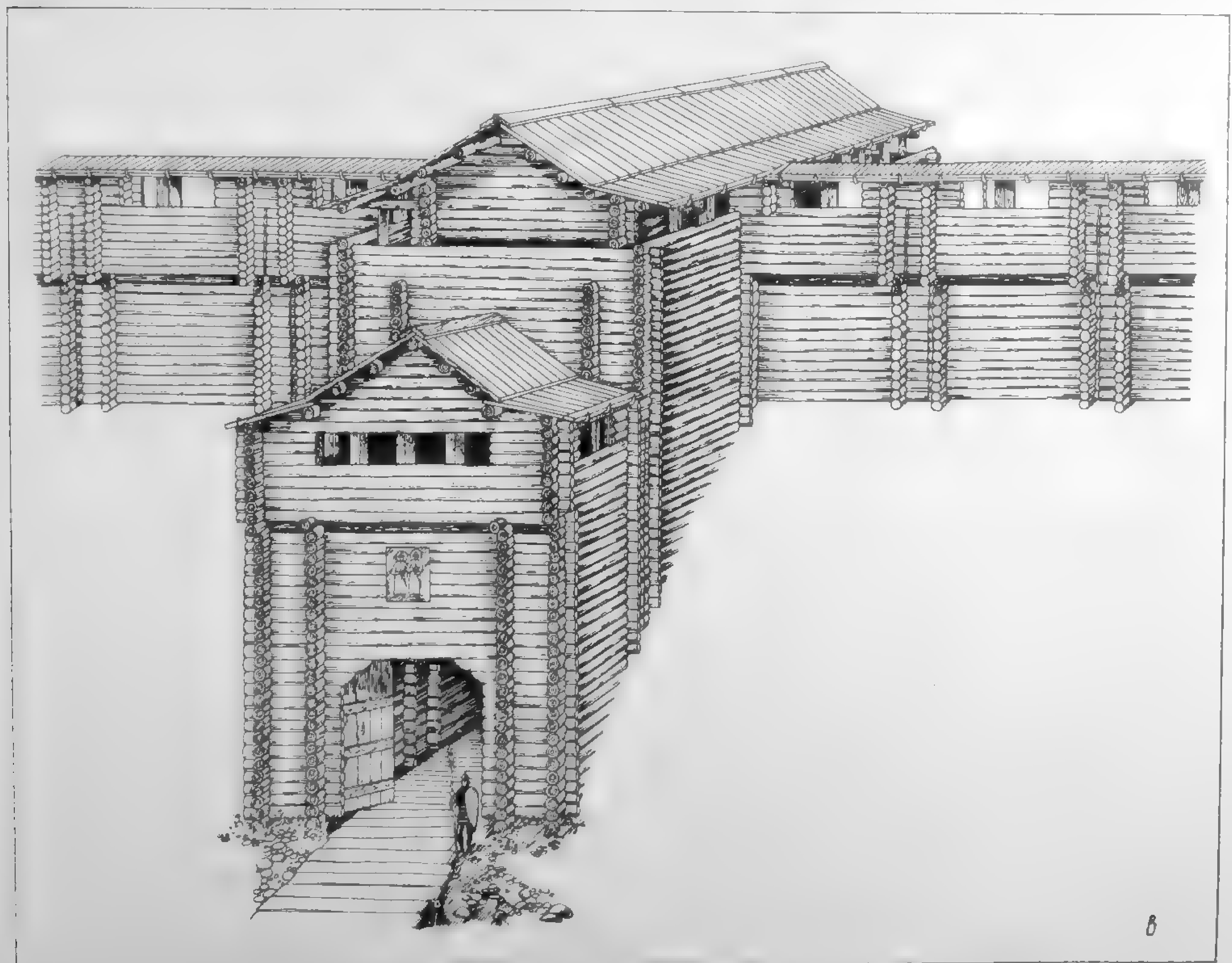
У верхняй частцы культурнага слоя, які ўтварыўся ў праездзе за час існа-



86. Профіль вала Мінскага дзядзінца з абарончай сцяной і часткай брамы, якая выступае над схілам і грэбнем вала. Рэканструкцыя Ю. А. Зайца. Мастак В. П. Сташчанюк. 1 — мацярык; 2 — пахаваная глеба; 3 — культурны пласт; 4 — гліна; 5 — бярвенні; 6 — дошкі; 7 — пласт каменняў, які ўтварыўся пры дэградацыі Дняпроўскага ледніка; 8 — прасочаная мяжа схілу першапачатковага вала; 9 — рэканструяваная мяжа першапачатковага вала; 10 — рэканструяваная мяжа вала канца XI — пачатку XII ст.







87. а, б, в. Магчымыя варыянты рэканструкцыі Мінскай брамы XII ст. Рэканструкцыя Ю. А. Зайца. Мастакі Н. В. Малчанава, В. П. Сташчанюк

вання брамы № 2, на ўзроўні яе апошняга насцілу знойдзены сякера тыпу IV А, шпора тыпу IV А (па класіфікацыі А. М. Кірпічнікава) і чаранковая вузкалязовая суліца з пяром падоўжна-трохвугольнай формы. Падобныя сякеры былі распаўсюджаны ў Кіеўскай Русі ў XII—XIII стст., шпоры — у другой палавіне XII — першай палавіне XIII ст.[3] Храналогія суліц распрацавана недастаткова для выкарыстання іх у якасці датуючага матэрыялу. Абмежаванасць датуючых рэчаў не дазваляе дакладна вызначыць час разбурэння брамы № 2. Абапіраючыся на нешматлікія знаходкі і ўлічваючы магутнасць культурнага слоя, які ўтварыўся за час функцыяніравання пабудовы, папярэдне дату яе разбурэння можна вызначыць канцом XII — першай палавінай XIII ст.

Ступень захаванасці рэшткаў брамы дае магчымасць для яе рэканструкцыі. Для гэтага ёсць наступныя даныя: агульныя памеры брамы па перыметры, памеры асобных клецей, іх узаемнае размяшчэнне, а таксама размяшчэнне ўсёй канструкцыі ў праездзе адносна вала і ўзровень яе залягання. Вядомы матэрыял і тэхніка пабудовы брамы. Вертыкальныя яе памеры павінны былі суадносіцца з вышынёй вала і драўляных абарончых сцен на ім, паколькі і вал, і сцены ўжо існавалі ў пачатку будаўніцтва брамы. Непаралельнае размяшчэнне супрацьлеглых клецей асновы брамы сведчыць аб існаванні верхняга, сувязнага яруса. Вядомы таксама задачы, якія павінны былі вырашыць дойліды-фартыфікатары: не дапусціць апаўзання вала ў праезд, забяспечыць беспераШкоднае перасоўванне абаронцаў гарадскіх сцен над разрывам вала, што быў утвораны праездам, і ўзмацніць абарону праезду як найбольш прыступнага пункта гарадскіх умацаванняў. Улічваючы пералічаныя вышэй задачы, разгледзім найбольш верагодныя варыянты іх вырашэння, абапіраючыся на назапашаныя матэрыялы.

Самай простай у тэхнічных адносінах была канструкцыя, пры якой вышыня ўсіх клецей даводзілася да ўзроўню верхняй пляцоўкі вала. Абарончыя сцены абапіраліся на іх, як на вал, і ўтваралі бесперапынную лінію. Для памяншэння вышыні варотнага праёма фасад з 4 м ад узроўню маставой рабіўся суцэльным. Унутры брамы мог быць баявы насціл для абстрэлу ўнутранай часткі пабудовы. Для фланкіравання вала над бліжэйшымі да поля клецямі магла быць зроблена баявая пляцоўка з бруствeрам (іл. 87, *а*). Недахопам такой канструкцыі з'яўляецца невялікая эфектыўнасць абарончых клецей брамы.

У другім варыянце вышыня брамы даводзілася да верхняга краю абарончых сцен і складала 11—12 м без уліку даху (іл. 87, *б*). Суцэльны (з узроўню 4 м) фасад забяспечваў большую трываласць канструкцыі і надаваў ёй выгляд вежы. Абарончыя сцены злучаліся паміж сабою скразным праходам, зробленым у браме на ўзроўні забарол (пляцовак з брустверам). На гэтым жа ўзроўні асноўны аб'ём брамы звужваўся да лініі бліжэйшых да праезду сцен клецей. Над клецямі рабіўся насціл з брустверам, які стыкоўваўся з забароламі сцен. Такі ж насціл мог быць і з напольнага фасада, што дазваляла перамяшчацца па перыметры брамы і весці з яе не толькі фланкіруючы, але і франтальны абстрэл. Фланкіруючы абстрэл вала быў больш эфектыўным (у параўнанні з папярэднім варыянтам рэканструкцыі), паколькі даўжыня бруствера дазваляла размясціць на ім больш стралкоў. Памеры пабудовы абумоўлівалі большую ў адносінах да пакрыцця абарончых сцен вышыню яе даху. Гэта рабіла браму своеасаблівай архітэктурнай дамінантай горада. Недахопам дадзенай канструкцыі з'яўляецца тое, што бліж-

нія да поля клеці ўзвышаліся над схілам вала на 9—11 м. Гэта зніжала іх устойлівасць.

Трэці варыянт варотных умацаванняў адрозніваецца ад названага вышынёй першага з боку поля рада клецей. Брама пры гэтым як бы складаецца з двух аб'ёмаў — галоўнага і малога (іл. 87, *в*). Вышыня асновы малога аб'ёму была каля 6 м, што дастаткова для праезду скрозь яго. Зверху рабіўся насціл з забароламі. Верхні край бакавога бруствера малога аб'ёму ўзвышаўся над схілам вала на 3,5—5 м. Праход на баявую пляцоўку мог ажыццяўляцца праз праём у фасадзе галоўнага аб'ёму ці знізу праз люк у насціле.

У галоўным аб'ёме на ўзроўні забарол гарадскіх сцен рабіліся два памяшканні, якія абапіраліся на сцены клецей асновы, звернутыя да праезду. Абарончыя сцены злучаліся праз праход паміж памяшканнямі і праз знешні баявы насціл брамы, які рабіўся па ўсім яе перыметры або толькі з бакоў і знешняга фасада. Памеры памяшканняў (па разліках) былі 6×3,9 м і 4×3,9 м. У іх маглі размяшчацца варта і запасы зброі, неабходныя для абароны брамы і сцен (арсенал). Абодва памяшканні і праход паміж імі былі пакрыты агульным дахам.

Пры двухаб'ёмнай канструкцыі брамы франтальны абстрэл падыходаў да яе ўзмацняўся ўдвая, а мёртвая прастора перад варотамі скарачалася. Для абароны праезду ўнутры галоўнага аб'ёму павінен быў быць баявы насціл. Вузкасць унутранай часткі брамы не дазваляла зрабіць яго па баках праезду, а пры размяшчэнні яго толькі з аднаго боку пад ім утваралася мёртвая прастора. Таму найбольш прымальным было размяшчэнне насцілаў паралельна фасадным сценам. Насцілы злучаліся з верхнімі памяшканнямі лесвіцамі. Брама зачынялася як мінімум на трое варотаў, якія былі ў кожным фасадзе галоўнага аб'ёму і ў фасадзе з боку поля малога аб'ёму.

Апошні варыянт канструкцыі брамы здаецца найбольш аптымальным. Двух'ярусная брама добра вядома па каменных Залатых варотах Кіева[4] і пабудаваных пад іх уплывам Залатых варотах Уладзіміра на Клязьме. Відаць, гэты выдатны помнік дойлідства XI ст. уплываў і на драўляную абарончую архітэктуру гарадоў Усходняй Еўропы.

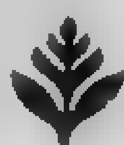
Магчыма, што як і ў Залатых варотах, у мінскай браме фасадным памяшканнем верхняга яруса галоўнага аб'ёму была надваротная царква, што яшчэ больш узвышала (за кошт купала) браму над сценамі горада. Аднак адсутнасць звестак аб выглядзе драўляных цэркваў XII ст. не дазваляе ўвесці гэты элемент у нашу рэканструкцыю.

[1] Загорульский Э. М. Возникновение Минска. Мн., 1982. С. 155, 157. Рис. 76, 77.

[2] Штыхов Г. В. Отчет о раскопках в Минске в 1984 г. // Архив Ин-та истории АН БССР, д. 880.

[3] Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие X—XIII вв. М.; Л., 1966. Вып. 2. С. 37; Его жа. Снаряжение всадника и верхового коня на Руси IX—XIII вв. Л., 1973. С. 66—67.

[4] Высоцкий С. А. Золотые ворота Киева. Киев, 1980. С. 126.

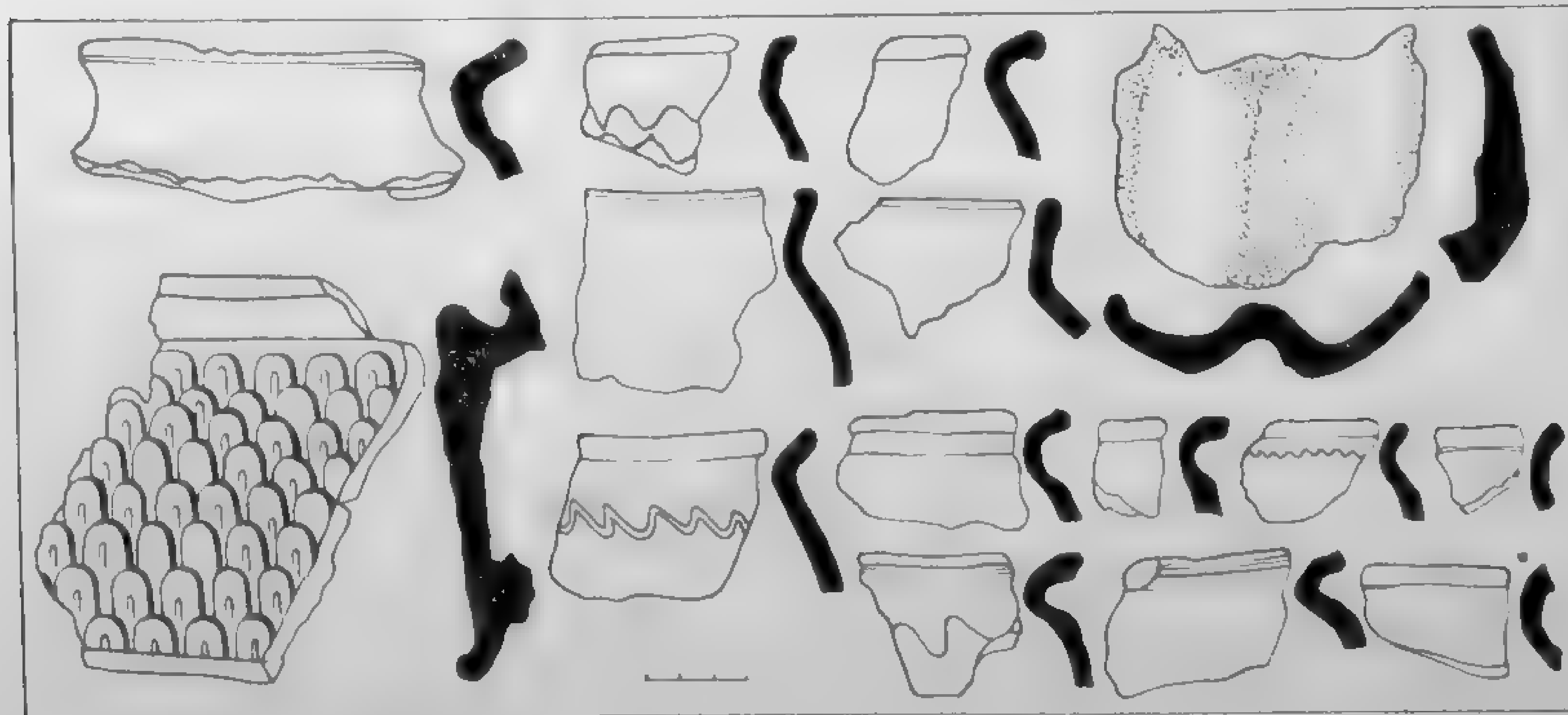


В. М. Ляўко

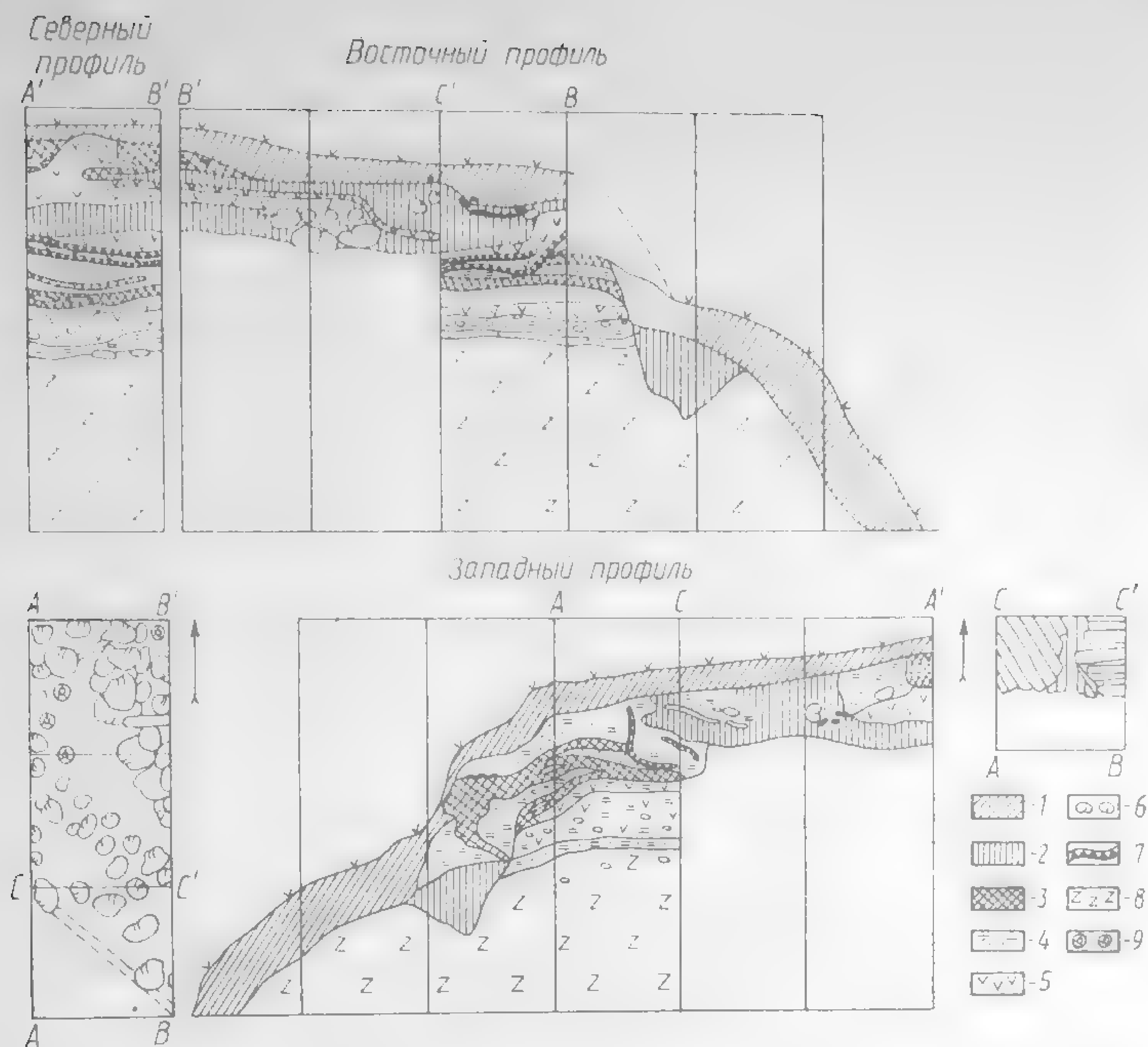
Замак Езярышча

Езярышча, ці Азярышча, вядома як цэнтр Езярышчанскай воласці ў складзе Вялікага княства Літоўскага з дакументаў канца XIV ст. Каля 1377 г. віцебская княгіня Ульянія надзяліла данінай у паўкапы грошаў на год Успенскую царкву ў Езярышчы [1]. Гэты факт сведчыць аб узаемасувязі Езярышча з Віцебскам. Але пад час праўлення караля Казіміра (1447—1492 гг.) Езярышчанская воласць падпала пад непасрэднае кіраванне з Вільні. Аднак канчаткова са складу Віцебскай зямлі гэта воласць яшчэ не выйшла, аб чым сведчаць павіннасці, якія яна несла ў карысць Віцебска. На працягу першай палавіны XVI ст. Езярышчанская воласць становіцца прыватным уладаннем спачатку князя Падбярэзскага, потым каралевы Боны [2]. Як сведчыць устаўная грамата каралевы Боны (1535 г.), прыватнае становішча не вызваляла Езярышчанскую воласць ад намаганняў віцебскіх ваяводы і ўраднікаў абкласці яе залішнімі паборамі і падпарадкаваць віцебскаму замкаваму суду [3]. На самой жа справе ў адпаведнасці са старадаўнім звычаем Езярышчанская воласць павінна была «пособляти города делати, а давати... посошных людей — с волости по 14 человек да по пригонцу на всякий год, а их посошным делати в году по 4 недели, а опричь того они к Витебску не приписаны ничем» [4].

Ускраіннае становішча Езярышчанскай воласці рабіла яе асабліва прывабнай для Маскоўскай дзяржавы і ў той жа час прымушала ўладальнікаў спрыяць узмацненню яе абароназдольнасці. Паводле сведчанняў сучаснікаў, у XVI ст. Езярышча мела добра ўмацаваны замак і разам з Полацкам панавала «над усім краем» [5]. Уяўленне аб умацаваннях Езярышчанскага замка, яго дастатковай непрыступнасці і здольнасці вытрымліваць працяглую аблогу даюць пісьмовыя крыніцы таго часу. Вось як апісана ўзяцце гэтай крэпасці войскамі цара Івана Грознага пад час Лівонскай вайны (1565): «Приидоша великого государя полковыя воеводы и конница и пехота многое множество воинских людей к городу Озерищам, тако бо зовом бе того ради, что тот град обыде округ града



88. Бытавая і архітэктурна-дэкаратыўная кераміка Езярышча



89. Профілі і планы прарэзкі вала і вежы

того, только малая стезя ко граду бысть. И начаща приступати, но не возмогша езера ради, что велико дебре, а ко граду приход добре мал, и тамо ров глубок учинен есть. И только той город не добре велик да крепок, а в нем живущих и осадных людей много и наряду боевого много... и под тем градом пребыша многое время великого государя воинские люди... Руские вои учиниша многие плоты древяны и тое озеро опешав, и тое плоты подведоша под самую стену городовую и учиниша приступ крепце со всех стран»[6].

У 1579 г. кароль Стэфан Баторый зноў вярнуў Езярышча ў склад сваёй дзяржавы. Спалены ім пры ўзяцці замак быў адбудаваны. З 1580 г. Езярышча належала Грахольскім, затым Сакалінскім, Агінскім, Панятоўскім, Салагубам. У 1772 г. яно ўвайшло ў склад Расійскай імперыі як мястэчка, цэнтр воласці Гарадоцкага павета.

Частыя ваенныя падзеі другой палавіны XVI—XVII ст. спрыялі паступоваму заняпаду Езярышчанскага замка, паслабленню яго ролі як цэнтра навакольнага асяроддзя. У пачатку XVII ст. умацаванні Езярышчанскага замка зноў былі знішчаны ў выніку пажару і потым па каралеўскім загадзе 1616 г. адноўлены старастам К. Сакалінскім. У жніўні 1654 г. замак быў заняты рускімі войскамі на чале з ваяводам С. Стрэшневым.

У гісторыка-краязнаўчай літаратуры XIX ст. замак у Езярышчы вядомы як «Гарадзішча». Ён размешчаны за 3 км на ўсход ад сучаснага г. п. Езярышча на паўвостраве воз. Езярышча. Гэты паўвостраў выцягнуты з усходу на захад працягласцю да 0,5 км. Ва ўсходняй частцы ён злучаны вузкім пера-

шыйкам з сучаснай в. Мястэчка, якая ў эпоху сярэдневякоўя, відаць, была часткай гарадской тэрыторыі. Умацаванні замка займаюць узвышша ў паўднёва-заходняй частцы паўвострава. Гэта адзін з нямногіх помнікаў ваеннага дойлідства эпохі развітога феадалізму на тэрыторыі паўночнай Беларусі, якія маюць здавальняючую археалагічную захаванасць. Пляцоўка замка чатырохвугольная, памерам 100×120 м, выцягнута з поўначы на поўдзень. З усходняга і паўночнага бакоў захаваліся валы вышынёй 2—4 м, выразна відаць месцы, дзе былі 3 вежы. Дыяметры іх каля 15 м, насыпы захаваліся на вышыню да 7 м. Уязджалі ў замак з усходняга боку. Аднак не выключана, што акрамя сувязі з тэрыторыяй, дзе размешчана сучаснае Мястэчка, замак быў звязаны з бліжэйшым востравам. У карысць гэтай думкі сведчыць наяўнасць шматлікіх паляў, якія выступаюць з вады ў напрамку суседняга вострава ад паўднёва-заходняга вугла замкавых умацаванняў. А. М. Семянтоўскі ў сярэдзіне XIX ст. сабраў даныя, у адпаведнасці з якімі Езярышчанскі замак, акрамя таго, звязваўся з бліжэйшымі берагамі з дапамогай доўгіх мастоў на палях [7]. З напольнага боку крэпасць была абкружана глыбокім ровам. Зараз гэты роў захаваўся толькі з паўночнага боку. У час паводкі нізінная частка паўвострава, відаць, залівалася вадою і замчышча ператваралася ў астраўную крэпасць. Пляцоўка замчышча не паўтарае натуральную канфігурацыю ўзвышша, а набліжана да чатырохвугольніка — сістэмы планіроўкі крэпасцей XIV—XVI стст. Усе схілы ўзвышша падрэзаны, ператвораны ў прамалінейныя адрэзкі, на канцах якіх размешчаны вежы, што таксама адпавядае новаму тыпу фартыфікацыі [8].

У 1950 г. замчышча абследаваў Л. В. Аляксееў, у 1971 г. Г. В. Штыхаў зняў яго план і правёў шурфоўку. Шурф быў закладзены паблізу паўночна-заходняга вугла пляцоўкі. Магутнасць культурнага слоя ў гэтай частцы замчышча 0,3—0,4 м. Ён змяшчаў кераміку некалькіх перыядаў. Першапачаткова тут, відаць, было паселішча жалезнага веку, аб чым сведчаць знаходкі ляпной слабапрафіляванай керамікі. Жыццё на гарадзішчы працягвалася ў эпоху ранняга феадалізму з невялікімі перапынкамі (выяўлена кераміка X, XII—XIII стст.). З XIV ст. гарадзішча, верагодна, было выкарыстана для збудавання крэпасці на паўночна-ўсходнім рубяжы Вялікага княства Літоўскага. Да такой высновы дазволілі прыйсці матэрыялы, якія былі атрыманы пад час археалагічных даследаванняў на замчышчы намі ў 1979 г.[9] Раскоп (100 м²) быў закладзены ў паўднёвай частцы замчышча. Магутнасць культурнага слоя тут склала 0,15—0,4 м. У мацерыку выяўлена шмат ям, запоўненых попелам і шлакам. Большасць знаходак датуецца XIV—XV стст. Формы керамікі і яе арнаментыка блізкія да матэрыялаў Арэшка і Пскова гэтага ж часу. Невялікая колькасць знаходак XVI—XVII стст. (іл. 88) дае падставы меркаваць, што ў гэты час замчышча выкарыстоўвалася насельніцтвам у асноўным як сховішча ў час ваенных падзей.

Цікавыя вынікі атрыманы ў час прарэзкі вала замчышча ад цэнтра паўднёва-ўсходняй вежы да асновы вала з вонкавага боку (іл. 89). Вышыня насыпу склала 6 м, радыус асновы вежы — 12 м. Ядро пачатковага вала са шчыльнай ярка-чырвонай гліны вышынёй 1,5 м. Насыпы вала і пад асновай вежы падзяляліся ровікам глыбінёй 0,8 м. У профілі зафіксавана праслойка вугалю, якая прымыкае да ядра вала. На пляцоўцы, што з'яўляецца асновай вежы, выяўлены фундамент (вышынёй да 1 м) з сумесі гліны, пяс-

ку, гравію і дробнага камення. Вышэй за яго залягала праслойка цьмянай афарбоўкі з вялікай колькасцю вугалю і попелу, пад якой захаваліся рэшткі драўляных канструкцый. Яны перакрываліся культурным слоем чорнай афарбоўкі, дзе быў прасочаны больш позны падмурак вежы, складзены з двух буйных ярусаў валуноў. Знойдзеная кераміка сведчыць, што пабудова і аднаўленне вежы адносяцца да XIV—XV стст. Відаць, пазнейшыя абарончыя збудаванні замчышча ўзводзіліся на ўжо існаваўшай аснове, паколькі падсыпак вала ці асновы вежы больш познага часу не выяўлена.

[1] Акты Западной России. СПб, 1846. Т. 1. С. 21.
[2] Любавский М. Областное деление и местное управление Литовско-Русского государства ко времени издания первого Литовского статута. М., 1892. С. 250.
[3] Белоруссия в эпоху феодализма: Сб. документов. М., 1959. Т. 1. С. 195, № 89.
[4] Там жа. С. 195, № 89.
[5] Брэжго Б. Замкі Віцебшчыны. Вільня, 1933. С. 31.
[6] Шахматов А. А. Обозрение русских летописных сводов XIV—XVI вв. М.; Л., 1938. С. 648.
[7] Брэжго Б. Замкі Віцебшчыны. С. 30.
[8] Раппопорт П. А. Очерки по истории военного зодчества северо-восточной и северо-западной Руси. X—XV вв. М.; Л., 1961. С. 86—87.
[9] Левко О. Н. Феодальные памятники северо-восточной Белоруссии // Археол. открытия 1980 г. М., 1981. С. 340.

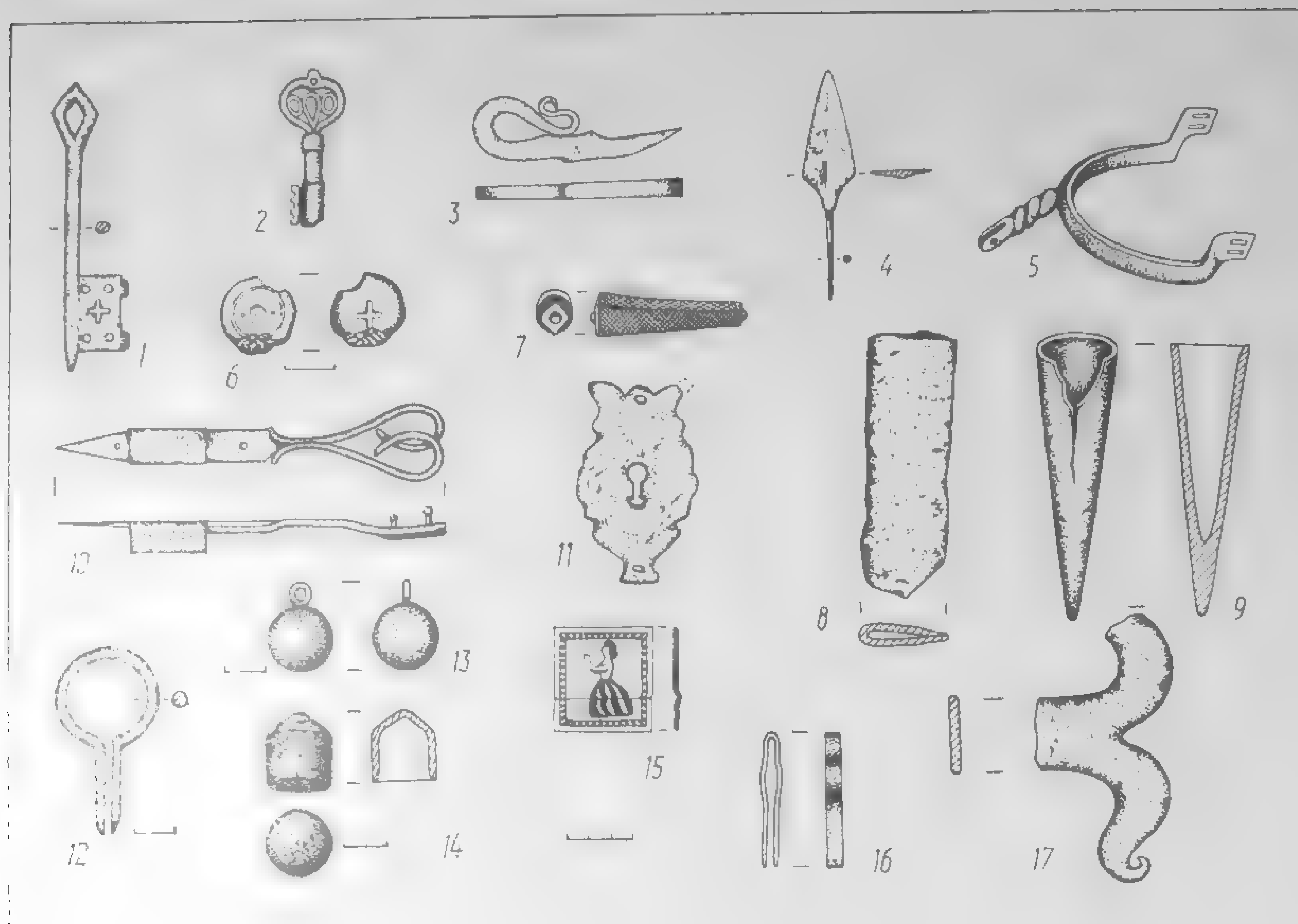
Г. М. Сагановіч

Кавальскія вырабы сярэдневяковага Мсціслава

У сярэднія вякі кавалям належала вялікая заслуга ў прагрэсе як краіны ў цэлым, так і кожнай вобласці матэрыяльнага жыцця ў прыватнасці. На Беларусі кавальства дасягнула асабліва высокага ўзроўню ў XVI—XVII стст. Вырабы беларускіх умельцаў, як і самі майстры, карысталіся попытам у іншых краінах, напрыклад у Расіі [1].

Каштоўнай крыніцай для вывучэння металаапрацоўкі сярэдневякоўя з'яўляюцца археалагічныя матэрыялы з Мсціслава, раскопкі якога з 1959 г. праводзіў Л. В. Аляксееў (замак), а з 1980 — А. А. Трусаў (вакольны горад). Пісьмовыя крыніцы па сацыяльна-эканамічнай гісторыі горада не захаваліся, таму археалагічныя знаходкі набываюць выключнае значэнне. На падставе аналізу калекцыі металічных рэчаў, сабраных у час раскопак А. А. Трусава (335 вырабаў XIII—XVIII стст.), паспрабуем ахарактарызаваць кавальска-слясарнае рамяство сярэдневяковага Мсціслава.

Звяртае на сябе ўвагу найперш тое, што вялікай колькасці вырабаў уласціва эстэтычная дасканаласць, мастацкасць. Нават такія масавыя і чыста утылітарныя рэчы, як цвікі, часта маюць дэкаратыўную форму шляпкі. Такімі цвікамі з раскляпанымі круглымі шляпкамі да 3—4 см у дыяметры абівалі драўляныя дзверы і прыбівалі завесы. Дэкаратыўнасць асабліва характэрна для скабяных вырабаў. Ключ XIV ст. для нерухомага замка з драўлянай засаўкай (іл. 90 : *1*) выкананы ў гатычным стылі: галоўка яго рамбічная, стрыжань суцэльны, бародка мае прарэз у выглядзе крыжа. Падобная знаходка вядома з раскопак у Слуцку [2]. Маленькі ключык для шафы ці куфэрка (іл. 90 : *2*) сваёй формай і канструкцыяй нагадвае мастацкія матывы эпохі Адраджэння. Яго стрыжань полы (такія стрыжні пашыраюцца



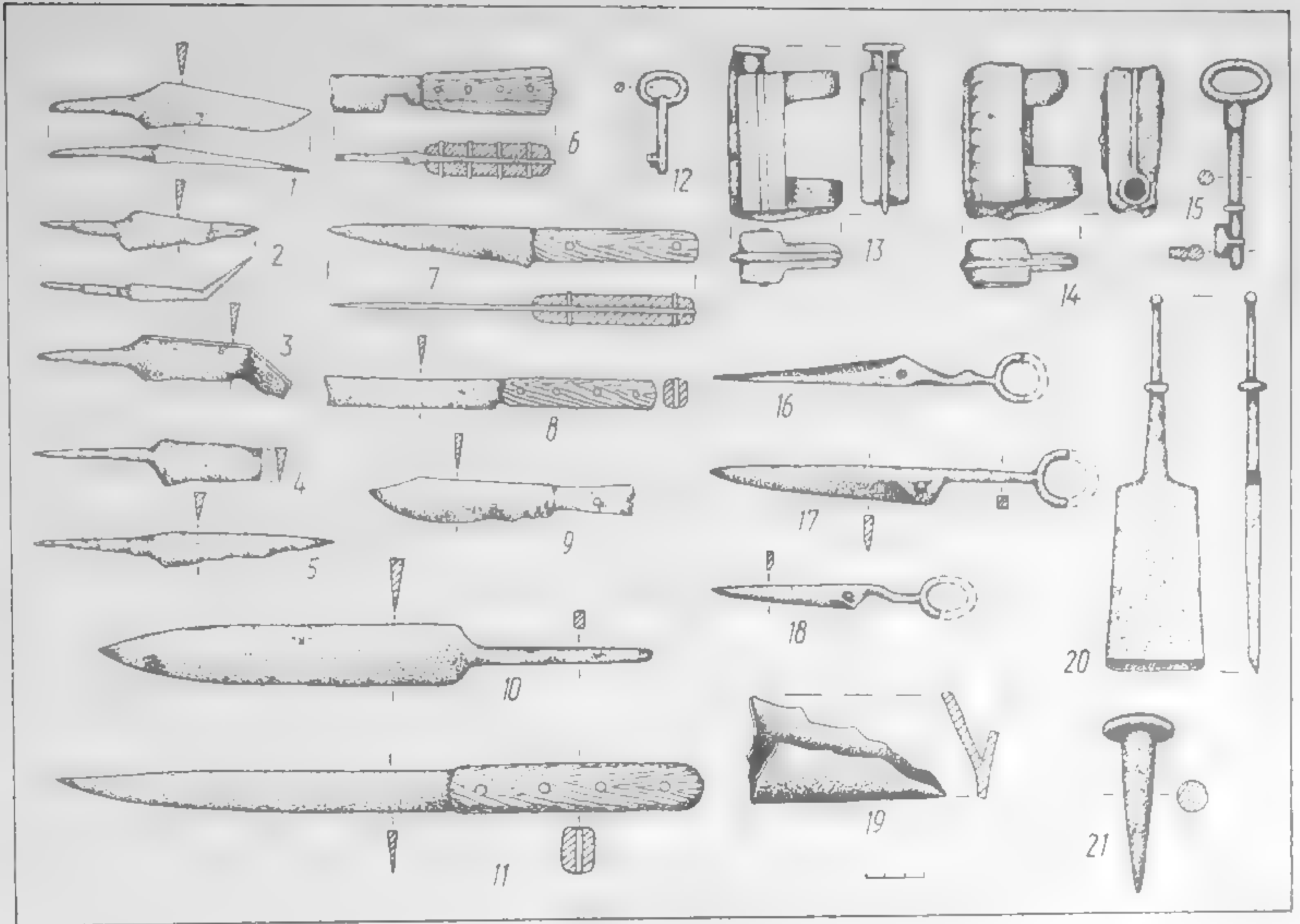
90. Металічныя вырабы XIII—XVIII стст. Індывідуальныя знаходкі.

толькі ў XVI ст.), галоўка круглая, аздобленая ўнутры маленькімі кружкамі, бародка таксама мае больш складаную форму. Аналагічныя ключы шырока ўжываліся ў Польшчы ў XV—XVI стст.[3] Знойдзена яшчэ некалькі ключоў да нерухомых замкоў XVII—XVIII стст. (іл. 91 : *12, 15*). Аналагі ім вядомы з раскопак у Прыбалтыцы і Віцебску[4]. З калекцыі навясных замкоў цэлымі ўдалося выявіць толькі два (XV—XVI стст.) (іл. 91: *13—14*). Такія замкі, блізкія да тыпу Ж (па класіфікацыі Б. А. Колчына), у познафеадальны перыяд бытавалі як на Беларусі, так і ў Прыбалтыцы і Польшчы[5]. Цікавую форму мае накладка да ўразнога металічнага замка (іл. 90: *11*). Па адтуліне ў ёй відаць, што ключ да такога замка меў бародку ў выглядзе перавернутага грыбка. Ключы з такімі бародкамі былі шырока распаўсюджаны ў XVII ст.: у 1985 г. пад час раскопак Крэўскага замка ў слаях гэтага перыяду знойдзена звязка з 13 ключоў з грыбападобнымі бародкамі. Абрысы знешняй формы накладкі, а таксама фрагменты дзвярной стужкавай завесы (іл. 90: *17*) блізкія да матываў барока. Са скабяных вырабаў цікавасць мае каваная ручка ад куфэрка (іл. 92: *14*) і чатырохгранная дзвярная зашчапка (іл. 92: *15*).

Крэсіва-качадыг індывідуальнай формы з буйным завітком у выглядзе лацінскай літары «S» (іл. 90: *3*) сярод вядомых нам матэрыялаў з раскопак на тэрыторыі Беларусі не мае дакладных аналагаў. Такія санкападобныя крэсівы ўжываліся з дамангольскай эпохі, аднак былі вельмі рэдкімі. Мяркуецца, што час бытавання гэтай знаходкі можна акрэсліць XV—XVII стст.[6]

З пяці шарнірных нажніц найбольш цікавыя двое кнотавых (іл. 90; *10*). У іх да верхняга ляза прымацавана прамавугольная металічная скрыначка. Гэтыя нажніцы прызначаліся для знімання нагару са свечак і датуюцца XVII—XVIII стст. Трое астатніх

91. Жалезныя вырабы XIII—XVIII стст.



нажніц (знойдзены толькі іх фрагменты) маюць звычайныя лёзы і стратыграфічна датуюцца XVI—XVII стст. (іл. 91: *16—18*). Знойдзены таксама спружынныя нажніцы для стрыжкі авечак.

Удалося сабраць больш за 40 нажоў, у асноўным універсальнага ці гаспадарчага прызначэння. Трэцяя іх частка — чаранковыя, ручкі якіх не захаваліся. Шэсць нажоў маюць цэлыя драўляныя накладкі, прыкляпаныя дзвюма—чатырма металічнымі заклёпкамі. Можна вылучыць некалькі тыпаў нажоў, сярод якіх найбольш раннімі з'яўляюцца пяць вырабаў XIII—XV стст. (іл. 91: *1—5*). Чаранкі іх шырокія, лёзы клінападобныя, звычайна з прамой тоўстай спінкай. Для пазнейшых нажоў характэрны больш разнастайныя формы лёзаў, танчэйшыя спінкі і частае ўжыванне накладных ручак (іл. 91: *6—9*). Аналагічныя шырокалязовыя нажы з драўлянымі накладкамі (нават з такой жа шасціграннай ручкай, як № 6; іл. 91) вядомы з раскопак у Латвіі і Віцебску[7]. Да групы гэтага перыяду бытавання (XVI—XVIII стст.) належаць таксама нож з сіметрычным лязом і доўгім чаранком (іл. 91: *10*) (падобныя яму знаходкі сустрэліся ў Прыбалтыцы[8]) і вялікі прамалязовы нож з накладной драўлянай ручкай на заклёпках (іл. 91: *11*). Абодва яны, відавочна, былі баявымі.

Інструменты рамесніка прадстаўлены стамескай (іл. 91: *20*), прабойнікам (іл. 91:*21*), пінцэтам (іл. 90: *16*) і разцом з касцяной ручкай. Лязо стамескі шырокае (адносіна шырыні да даўжыні 1 : 2), чаранок прыстасаваны для тоўстай драўлянай ручкі, якая фіксавалася акруглым упорам. Мяркуючы па стратыграфіі, знаходка паходзіць, самае познае, з XVIII ст. Прабойнікі з конусападобным стрыжнем выкарыстоўваліся кавалямі і слесарамі для вырабу адтулін у нагрэтым метале. Форма гэтага інструмента практычна не мянялася на працягу ўсяго сярэдне-

вякоўя. Медны пінцэт мог належаць ювеліру, разец — майстру-касцярэзу (у вакольным горадзе выяўлены рэшткі касцярэзнай майстэрні XIV—XV стст.).

Сельскагаспадарчыя прылады прадстаўлены абломкам сярпа і дзвюма акоўкамі рыдлёвак (іл. 91: *19*). Калі вясковыя жыхары карысталіся драўлянымі заступамі з жалезнай акоўкай яшчэ ў XIX і нават у пачатку XX ст., то гараджанам вядомы былі суцэльнаметалічныя рыдлёўкі ўжо ў часы развітога феадалізму. Мсціслаўскую знаходку на падставе стратыграфічных дадзеных усё ж трэба аднесці да XVI—XVIII стст. Фрагмент сярпа быў знойдзены разам з матэрыяламі XVIII—XIX стст.

Пад час раскопак трапілася некалькі вырабаў для гатавання і ўжывання ежы: медная лыжка XVII—XVIII стст. (іл. 92: *16*), ручка металічнага відэльца ў касцяной аправе, аздобленай тонкім геаметрычным арнаментам (іл. 90: *7*), і неглыбокая жалезная патэльня (іл. 92: *17*). Аналагаў ёй пакуль не выяўлена. Ручка ж, падобная нашай, з арнаментам такога ж тыпу ёсць на нажы XIII—XVIII стст. з Літвы [9]. Улічваючы форму і памеры мсціслаўскай знаходкі (даўжыня яе 6,5 см), можна меркаваць, што гэта ручка належала хутчэй відэльцу, а не нажу (XVII ст.).

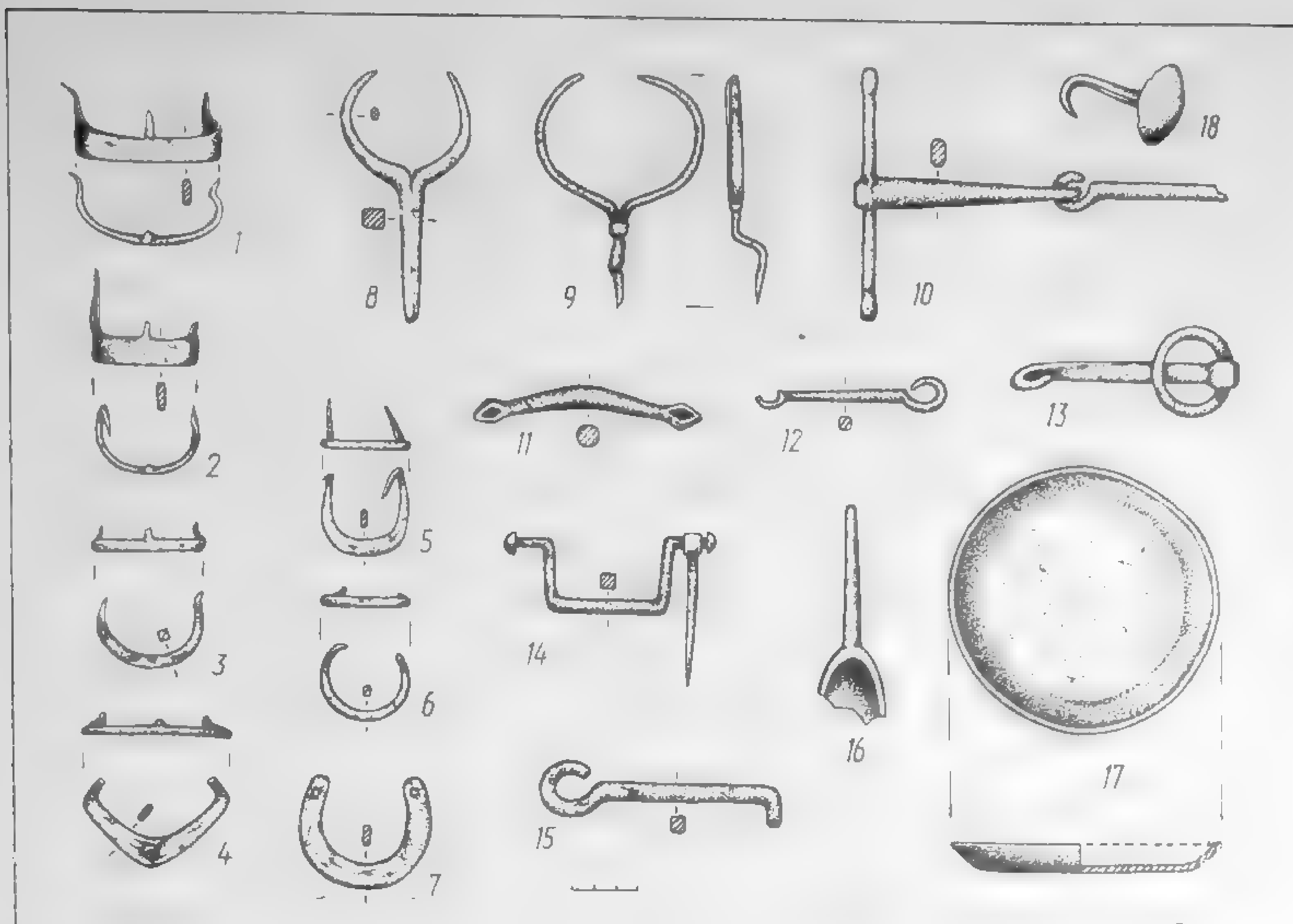
Непадалёку ад кармяліцкага касцёла былі знойдзены чатыры каваныя дзяржальцы для касцёльных лампадак (іл. 92: *8, 9*) (у гэтым храме да нашага часу захаваліся падобныя дзяржальцы, забітыя ў сцяну) і касцёльная вота XVIII ст. (іл. 90: *15*). Вота ўяўляе сабою прамавугольную пласцінку памерам 4,8×4,5 см з адтулінай для падвешвання. На адным яе баку змешчана выява жанчыны, якая моліцца. Апранута жанчына ў вопратку, што характэрна для XVIII ст.[10] Выява выканана ў тэхніцы гравіроўкі. У метале, з якога зроблена вота, ёсць значная дамешка серабра.

Сярод вырабаў з каляровых металаў былі таксама бронзавы напарстак (іл. 90: *14*), медны гузік, круглы пусты шарык з белага лёгкага металу (іл. 90: *13*) і вісячая свінцовая пячатка (іл. 90: *6*). Напарсткі, па форме падобныя да мсціслаўскага, у позным сярэдневякоўі былі шырока распаўсюджаны на Беларусі і сумежных з ёю тэрыторыях, аднак яны звычайна аздоблены арнаментам (кропкавым ці іншым), а гэты зусім гладкі. Полы шарык мае маленькую круглую адтуліну каля вушка. Відаць, ён з'яўляецца прыналежнасцю касцюма (выяўлены ў гарызонтах XV—XVII стст.[11]). Пячатка дрэнна захавалася, аднак на ёй выразна бачны крыж, а на адваротным баку—выява нейкага святога. В. Л. Янін звязвае сімвал Хрыста — крыж — з установамі свецкай улады. Магчыма, уладальнікам нашай пячаткі быў прадстаўнік княжацкага роду. Найбольшае падабенства яна мае з наўгародскай булай дамангольскага часу [12], але паходзіць, відаць, з другой палавіны XIII—XIV стст.

Незвычайнай знаходкай можна лічыць дрымбу — дугападобны язычковы металічны музычны інструмент (іл. 90: *12*) (у рускіх — «варган»). Язычок дрымбы ўяўляў сабою тонкую стальную пласцінку, якая замацавана пасярод дугі [13]. Да XIX ст. нацыянальныя разнавіднасці гэтага інструмента існавалі ва ўсіх еўрапейскіх народаў. Сярод археалагічных матэрыялаў такія знаходкі вядомы з раскопак у Лідскім замку, а таксама ў Ноўгарадзе і Арэшку [14].

48 абутковых падковак, якія знойдзены ў Мсціславе, па асаблівасцях сваёй формы і канструкцыі падзяляюцца на некалькі хранал агічных груп. Найбольш раннімі трэба лічыць пад-

92. Металічныя рэчы XV—XVIII стст.



коўкі, што ўяўляюць сабою высокую (1,3—2,5 см) пласцінку ў выглядзе дугі з трыма мацавальнымі шыпамі даўжынёй 2—3 см (іл. 92: *1—2*). Вылучаюцца падкоўкі, форма якіх прайшла пэўную эвалюцыю ў параўнанні з першым тыпам: іх асновай з'яўляецца не пласцінка, а прамавугольны ці гарызантальна раскляпаны стрыжань той жа дугападобнай формы з трыма ці двума шыпамі (іл. 92: *3—6*). Яны бывалі ў асноўным у XVII ст. Сярод матэрыялаў XVIII ст. выявілася некалькі шырокіх плоскіх падковак з адтулінамі для цвікоў (іл. 92: *7*). Прыклады больш ранняга выкарыстання цвікоў для мацавання падковак у Мсціславе сустрэць не давялося.

Некалькімі знаходкамі прадстаўлены ўзбраенне, рыштунак конніка і каня. Знойдзены два чарашковыя вастрыі стрэлаў (іл. 90; *4*). Першае выяўлена ў гарызонце XVI—XVII стст. і абрысамі пяра падобна да тых, якія знайшоў на Дзявочай Гары Л. В. Аляксееў (XVII ст.) [15]. Аднак значнае падабенства яно мае і з наўгародскімі ромбападобнымі наканечнікамі гняздоўскага тыпу XIV—XV стст. (трэці варыянт)[16]. Другое знойдзена ў пахаванні сярэдзіны XVII ст. Наканечнік пікі датуецца XV—XVI стст., уток дзіды ці бердыша, што мацаваўся цвіком да дрэўца (іл. 90: *9*),— XVII ст. (дарэчы, у мсціслаўскіх дакументах XVII ст. бердышы згадваюцца вельмі часта [17]). Фрагмент похваў шаблі (іл. 90: *8*) пры шырыні 4,2 см мае ўнутраную паласць для клінка шырынёй да 2,5 см. Стратыграфічна похвы датуюцца не пазней, як XVII ст. Шпора з «V»-падобнай дугой (іл. 90: *5*) па шматлікіх дакладных аналагах [18] адносіцца да канца XIV — пачатку XV ст. Яе вілка некалькі разоў перакручана, што стварае дэкаратыўны рэльефны валік. Колца не захавалася. Да XV ст. належыць другая цэлая шпора такога ж тыпу, а таксама аднасастаўныя цуглі (іл. 92: *11*). Фрагменты двухсастаўных цугляў (іл.

92: *10, 12, 13*), мяркуючы па стратыграфіі, значна пазнейшыя (XVI — XVIII стст.).

Несумненна, большасць сабраных рэчаў — вырабы мясцовай вытворчасці. Традыцыі металаапрацоўкі ў Мсціславе былі багатымі і вельмі даўнімі. Лёгкадаступныя радовішчы жалезнай руды, што знаходзіліся паблізу горада [19], спрыялі развіццю кавальства і з'яўляліся яго асновай. Прыладамі працы, зброяй і прадметамі быту мсціслаўскія рамеснікі, відаць, забяспечвалі не толькі жыхароў горада, але і насельніцтва аддаленых гарадскіх ваколіц. Калекцыя вырабаў, сабраных пад час раскопак, у пэўнай ступені ілюструе іх майстэрства і паказвае спецыялізацыю. Асноўная частка сыравіны (паўфабрыкату) у Мсціслаў, як і ў іншыя феадальныя гарады, дастаўлялася, відаць, з вёсак. Аднак вядома, што нейкі час жалеза выплаўлялася і на ўскраіку горада: каля кармяліцкага касцёла знойдзены рэшткі домніцы канца XIII—XIV ст.[20] Каляровыя ж металы імпартаваліся.

Варта падкрэсліць, што перыяд бытавання большасці знаходак (XV—XVII стст.) супадае з часам найвышэйшага эканамічнага развіцця Мсціслава. На жаль, вялікая колькасць вырабаў з медзі, волава і іншых металаў стала здабычай захопнікаў у гады руска-польскай вайны XVII ст.[21] Гэта было звычайнай з'явай, бо ў той час чужацкія войскі рабавалі ў першую чаргу металічныя рэчы [22].

Такім чынам, можна меркаваць, што ў Мсціславе ў XV—XVII стст. былі добра развіты металаапрацоўчыя рамёствы. Бясспрэчна, тут існавалі цэхі рамеснікаў (у 1636 г. горад атрымаў Магдэбургскае права). Аднак без пісьмовых звестак немагчыма вызначыць, як былі аб'яднаны мсціслаўскія рамеснікі: у адзін агульны цэх ці ў некалькі асобных, па спецыялізацыі, як гэта часта рабілася ў беларускіх познафеадальных гарадах.

[1] Русско-белорусские связи: Сб. документов. 1570—1667. Мн., 1963. С. 371, 379.

[2] Лысенко П. Ф. Города Туровской земли. Мн., 1974. С. 152.

[3] Haisig M. Rzemiosła kowalsko-ślusarskie na Śląsku do połowy XVIII wieku. Wrocław; Opole, 1962. Tabl. 18. N 2, 3.

[4] Volkaite-Kulikauskiené R. Punios piliakalnis. Vilnius, 1974. S. 99; Левко О. Н. Витебск XIV—XVIII стст. Мн., 1984. С. 47. Рис. 29. Рис. 21, № 7; Volkaite-Kulikauskiené R. Punios piliakalnis. 22 aff.: 5, 6. S. 44; Haisig M. Rzemiosła... Tabl. 8.

Šnore E., Zarina A. Sena selpils. Riga, 1980. 152. aff.: 41. S. 156.

[5] Алексеев Л. В. Городище Девичья Гора в Мстиславле // Краткие сообщ. Ин-та археологии АН СССР. 1963. Вып. 94. С. 75.

[6] Розенфельдт Р. Л. Инструменты московских ремесленников // Древности Московского Кремля. М., 1971. С. 261. Рис. 4—20;

[7] Volkaite-Kulikauskiené R. Punios pilikalnis. 42 aff.: 2—3. S. 71; Левко О. Н. Витебск XIV—XVIII стст. С. 44—45.

[8] Graudonis J. Altene // Arheologija un etnografija. Riga, 1983. XIV. 18 aff.: 16. S. 61; Šnore E., Zarina A. Sena selpils. 117 aff.: 17. S. 200.

[9] Volkaite-Kulikauskiené R. Punios piliakalnis. 25 aff.: 16.

[10] Thiel E. Geschichte des Kostüms. Berlin, 1985.

[11] Трусов О. А. Археологический отчет о проведении раскопок в Мстиславле в июне—июле 1983 г. Мн. Кн. 1. С. 98. Архіў вытворчага аб'яднання «Белрэстаўрацыя» М-ва культуры БССР. Аб'ект № 197/81, інв. № 13.

[12] Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси X—XV вв. М., 1970. Т. 1. С. 151; С. 277. Табл. 29. № 327.

[13] Музыкальная энциклопедия. М., 1973. Т. 1. С. 666.

[14] Колчин Б. А. Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого // Материалы и исслед. Ин-та археологии АН СССР. Вып. 65. М., 1959. Т. 2. С. 118. Рис. 103; Кирпичников А. Н. Древний Орешек. Л., 1980. С. 94. Рис. 28 : 2.

[15] Алексеев Л. В. Городище Девичья Гора в Мстиславле. С. 75. Рис. 21 : 3.

[16] Медведев А. Ф. Оружие Новгорода Великого // Материалы и исслед. Ин-та археологии АН СССР. Вып. 65. Т. 2. С. 115. Рис. 13—17.

17 Историко-юридические материалы. Витебск, 1893. Вып. 24. С. 407, 408, 430.
18 Кирпичников А. Н. Военное дело на Руси в XIII—XV вв. Л., 1976. Табл. 20 : 2, 4, 6.
19 Таранович В. П. Экспедиция академика И. И. Лепехина в Белоруссию и Лифляндию в 1773 г. // Архив истории науки и техники. М.; Л., 1935. Сер. 1. Вып. 5. С. 556.
20 Трусов О. А. Археологическое изучение архитектурных памятников в Белоруссии // Археол. открытия 1981 г. М., 1983. С. 363.
21 Историко-юридические материалы. Витебск, 1888. Вып. 17. С. 202, 219, 227, 234.
22 Jasiewicz Z. Studia historyczno-etnograficzne nad kowalstwem wiejskim w Wielkopolsce. Poznań, 1963. S. 30.

М. І. Лашанкоў

Грузікі мілаградскай культуры з усходнепалескіх гарадзішчаў

Больш палавіны індывідуальных знаходак на мілаградскіх гарадзішчах усходняй часткі Беларускага Палесся складаюць гліняныя грузікі. Гэтыя вырабы з'яўляюцца адной з характэрных рыс мілаградскай культуры VI—I стст. да н. э. На паселішчах Борхаў, Ліскі, Стара-Краснае, Рассвет Рэчыцкага раёна, Любны Гомельскага раёна, Ясянец (гарадзішча першае) Мазырскага раёна, Ліпнякі, Ястрабка Лоеўскага раёна Гомельскай вобласці і Халопенічы[1] Глускага раёна Магілёўскай вобласці іх знойдзена 408 разам з абломкамі. Адзначаныя помнікі размяшчаюцца на роўнай мясцовасці сярод палескіх балот і ў паплавах рэк. У культурным слоі таўшчынёй у сярэднім 0,3 м грузікі траплялiся звычайна раўнамерна. У асобных выпадках іх знаходзілі па некалькі штук недалёка адзін ад другога. Сустракаліся яны ў гаспадарчых ямах разам з абломкамі посуду і касцямі жывёлін (Ліскі — 5 шт., Любны — 2 шт.) і ў земляных насыпах абарончых валаў (Ястрабка — 3 шт., Ліскі — 3 шт., Любны — 1 шт.).

Майстры паселішчаў выраблялі грузікі з мясцовых гідраслюдзістых глін. Аб іх лепцы можна меркаваць па асобных знаходках, якія сведчаць, што існавала тры спосабы вырабу гэтых прадметаў: 1. Бралася стужка гліны шырынёй 2,5 см і загіналася вакол восі (палачкі), круглай у сячэнні. У аднаго з грузікаў цыліндрычнай формы з гарадзішча Стара-Краснае апрацоўка паверхні не закончана, і ён быў абпалены з незагладжаным стыкавым швом. 2. Камяку гліны спачатку надавалася форма, потым працiскалася адтуліна. Сасудападобны грузік з гарадзішча Ліскі не мае скразной адтуліны, замест яе глыбокае ўціскание завостранай палачкі (іл. 93: *29*). 3. Грузікі выраблялі з абломкаў посуду. Фрагменту сценкі надавалася акруглая форма, затым пасярэдзіне пракручвалася адтуліна. Адзін такі грузік знойдзены на паселішчы Стара-Краснае (іл. 93: *48*). Не толькі гатовыя вырабы, але і іх загатоўкі з абломкаў керамікі вынайдзены на гарадзішчах Падняпроўя і на неўмацаваных паселішчах у басейне верхняга цячэння рэчкі Гарыні[2]. Невялікая колькасць грузікаў са сценак посуду сведчыць аб тым, што трэці шлях наогул не атрымаў шырокага распаўсюджання ў насельніцтва мілаградскай культуры.

Грузікі маюць невялікія памеры (іл. 93; 94). Сярэдняя велічыня большасці вырабаў 2,5—3,5 см. Разнастайнасць форм дазваляе вызначыць некалькі іх тыпаў. Падставай для сістэматызацыі грузікаў з'яўляюцца агульная форма, форма ў падоўжным (восевым) разрэзе і ў асобных выпадках форма ў папярочным сячэнні. Грунтуючыся на такіх дадзеных, мэтазгодна вызначыць

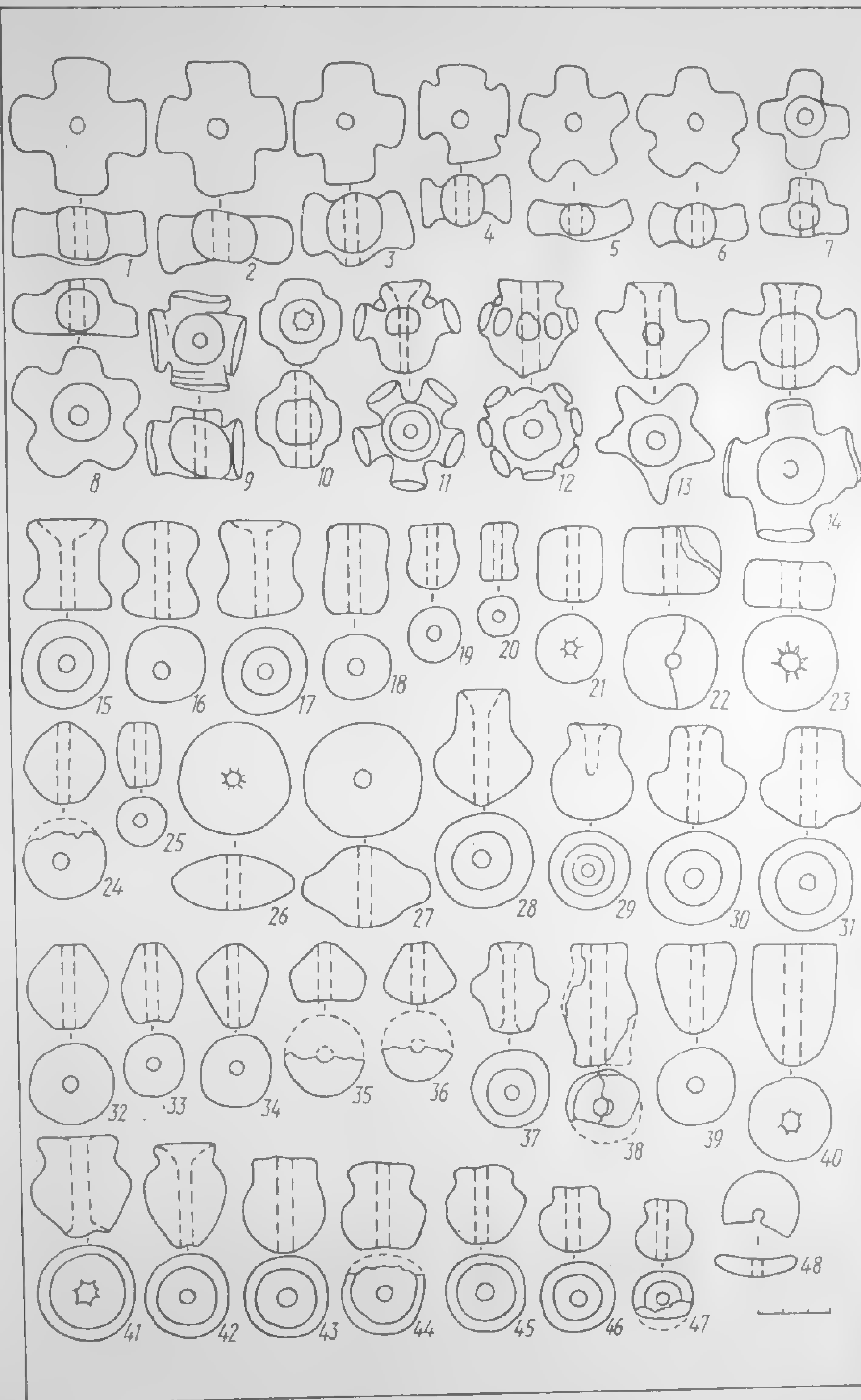
наступныя тыпы грузікаў: ражковыя (іл. 93: *1—14*), сасудападобныя (іл. 93: *28—31, 41—47*), біканічныя (іл. 93: *32—35*), цыліндрычныя (іл. 93: *18—23, 25, 37, 38*), акруглыя (іл. 93: *24, 26, 27*), канічныя (іл. 93: *36, 39, 40*) і шпулепадобныя (іл. 93: *15—17*). Наяўнасць некаторых своеасаблівасцей у межах тыпаў з'яўляецца падставай для вызначэння іх у асобныя варыянты. Суадносіны паміж тыпамі і варыянтамі паказаны ў тыпалагічнай табліцы. Тыпалогія распрацавана на 356 грузіках; 52 абломкі не дазваляюць устанавіць, да якіх па форме грузікаў яны належалі (Стара-Краснае — 8, Ліскі — 37, Борхаў — 3, Любны — 4.

Адзначым яшчэ дзве акалічнасці, наогул уласцівыя вырабам. Краі адтулін у іх маюць выпрацаваныя ровікі-пазы (іл. 93: *10, 21, 23, 26, 40, 41*; 94: *1, 3, 10, 15, 31, 33*). Апошнія ўтвараліся ў выніку трэння па нітцы. Каля 35% грузікаў з даследаваных паселішчаў маюць сляды такіх выпрацовак. Яны адрозніваюцца паміж сабою яшчэ і адтулінамі. У адных каналы адтулін цыліндрычнай формы (іл. 93: *38—40, 43—47*), у другіх у верхняй частцы ёсць лейкападобныя паглыбленні (іл. 93: *11, 15, 28, 30, 42*), а ў трэціх адтуліны заканчваюцца пашырэннем з двух бакоў (іл. 93: *37, 41*).

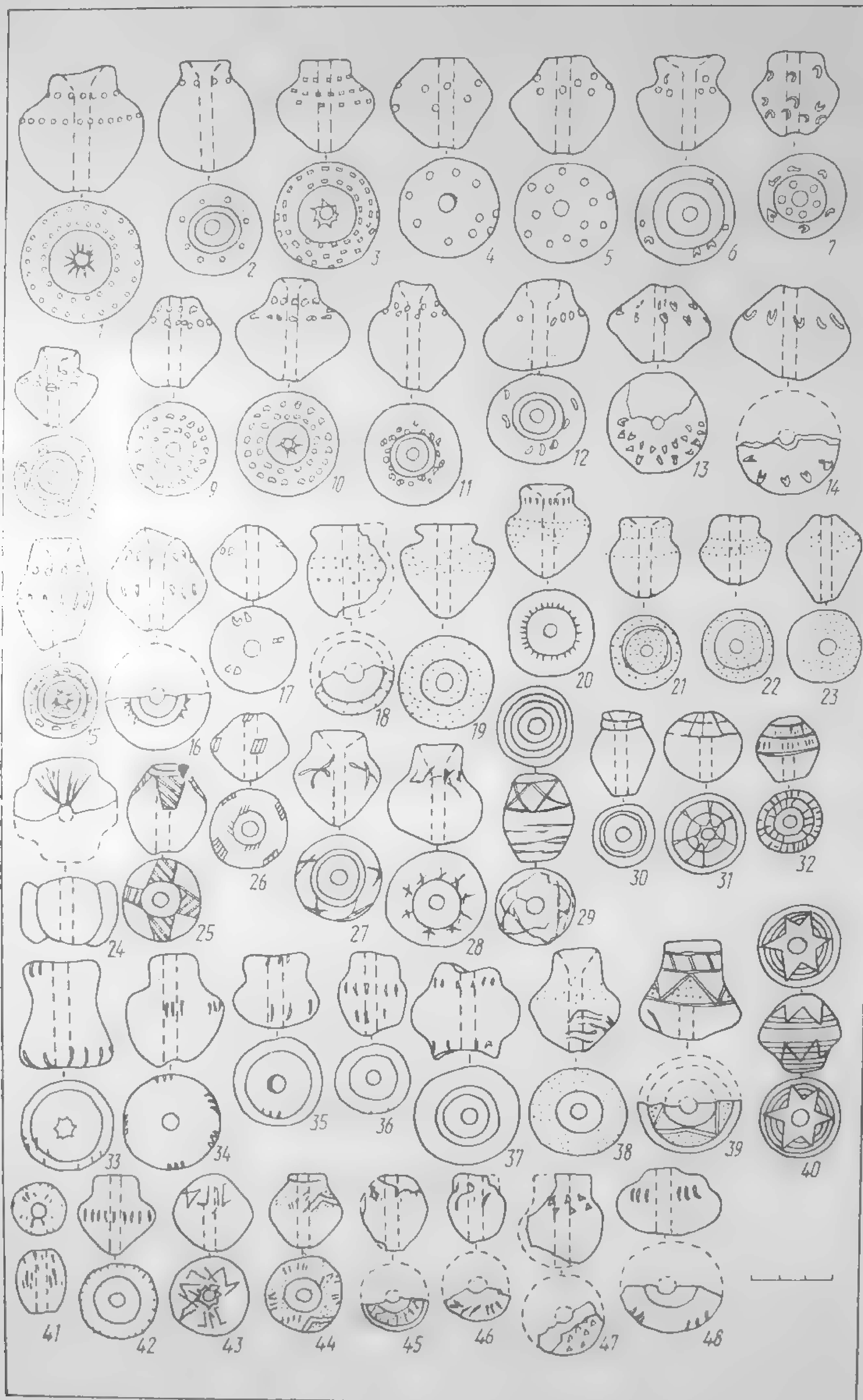
Складаным з'яўляецца пытанне аб прызначэнні гэтай катэгорыі прадметаў у раннім жалезным веку, на што звярталі ўвагу многія даследчыкі. Імі прапанавана некалькі спосабаў выкарыстання такіх вырабаў: 1) для нацягвання нітак асновы ў вертыкальных станках; 2) для прадзення з дапамогай верацёнаў, дзе яны выконвалі ролю махавічкоў; 3) для нацягвання нітак у станках з гарызантальнай асновай; 4) у культавых мэтах [3]. Аўтар падзяляе думку тых даследчыкаў, якія лічаць, што грузікі выкарыстоўваліся

Мілаградскія грузікі з гарадзішчаў усходняга Палесся

Тыпы / Варыянты / Гарадзішчы	Ражковыя				Сасудападобныя			Біканічныя			Цыліндрычныя				Акруглыя		Канічныя		Шпулепадобныя	Усяго
	крыжападобныя	пяціканцавыя	шасціканцавыя	сасудападобна-рагатыя	з акруглым тулавам і донцам	з завостраным нізам	ігрушападобныя	сіметрычныя	асіметрычныя	усечаныя	цыліндрападобныя	з увагнутай сярэдзінай	з выгінам пасярэдзіне	плоскія	шарападобныя	эліпсападобныя	конусападобныя	усечаныя		
Борхаў					2			1							1		1			5
Ліскі	18	3	3	3	48	20	11	13	26		3	2	2	4	9	2	1		9	177
Ліпнякі								1	7				1	1	1		1	1	1	14
Любны					3	10	1	1	10				1		17	1	1	1	1	47
Рассвет								3	1											4
Стара-Краснае	11	1		2	13	7	3	5	12		3	2	5	1	2	5			6	78
Халапенічы														6						6
Ястрабка					1		1	3	3	1	1		2				1			13
Ясянец (першае)	1				2				2		3					3			1	12
Усяго	30	4	3	5	69	37	16	27	61	1	10	4	11	12	30	11	5	2	18	356
	42—11,7%				122—34,4%			89—25%			37—10,4%				41—11,5%		7—2%		5%	100%



93. Гліняныя грузікі з гарадзішчаў усходняга Палесся: Ліскі — 1, 3, 6—11, 14, 16, 18, 23, 24, 26—31, 37, 38, 41—43, 45—47; Стара-Краснае — 2, 4, 5, 12, 13, 15, 17, 19—22, 32, 40, 44, 48; Ястрабка — 25, 33, 35, 36; Ліпнякі — 34, 39



94. Арнаменты на мілаградскіх грузіках: Стара-Краснае — 1, 2, 4, 5, 8, 11, 12, 15, 16, 21, 22, 24, 27, 28, 42, 45—47; Ліскі — 3, 6, 7, 9, 10, 18—20, 25, 26, 29, 31—40, 43, 48; Ліпнякі — 17, 23, 30, 44; Рассвет — 13, 14; Ястрабка — 41

галоўным чынам для нацягвання нітак у ткацкіх станках з гарызантальнай асновай і ў невялікай колькасці ў культавых мэтах.

Большасць вынайдзеных грузікаў не мае ўпрыгожанняў. З 356 вырабаў толькі 65 (18,2%) утрымліваюць арнамент. Па тэхніцы выканання арнамент падзяляецца на тры віды: ямачны, кропкавы і наразны. Ямачным і кропкавым упрыгожана 40 грузікаў, наразным — 20. Пяць грузікаў маюць змешаны арнамент. Уціскáнні ў выглядзе кропак і ямачак упрыгожваюць верхнюю палавіну вырабаў і зрэдку сярэднюю ці ніжнюю іх частку. У сасудападобных арнамент нанесены на шыйку ці плечыкі (іл. 94: *1, 6, 46, 47*). Дробнакропкавыя ўціcканні маюць дыяметр 1—1,5 мм (іл. 94: *18—23*). Ямачныя ж зроблены палачкай, іх дыяметр 3—4 мм. Часам яны маюць трохвугольную, квадратную і ромбападобную форму (іл. 94: *1—17*). На некаторых з грузікаў уціcканні месяцападобнай формы (іл. 94: *6—8, 12—14*). Апошнія выкананы дробнай трубчастай костачкай, якая, як і палачкі, ставілася пад вуглом да паверхні вырабаў і перпендыкулярна. Наразны арнамент выкананы тонкімі лініямі (іл. 94: *40, 43, 45, 46*), неглыбокімі ровікамі (іл. 94: *24—32, 39*) і водціскамі пазногця (іл. 94: *33—36*).

Малюнкі ўпрыгожанняў нясуць на сабе адбітак рэлігійна-магічнага светапогляду; яны вельмі характэрны для тагачаснага грамадства на дадзенай ступені развіцця. Невялікая колькасць грузікаў мае хаатычныя ўзоры, у той час як астатнія характарызуюцца ўстойлівасцю геаметрычнага арнаменту ў малюнках. Пэўную накіраванасць іх трэба звязваць з сэнсавай нагрузкай. Сюжэты арнаментаў адлюстроўваюць ідэалогію светапогляду насельніцтва гарадзішчаў. Перш за ўсё назіраюцца ідэаграмы сонца. У цэнтры малюнка-сімвала знаходзіцца канал адтуліны, а абапал яго — адзін, два ці тры кругі з уціснутых ямачак, прарэзаных ровікаў, рысак (іл. 94: *1—3, 7—15, 30, 32*). На некаторых малюнках радыяльныя прамяні разыходзяцца як ад адтулін, так і ад занальных кольцаў (іл. 94: *31, 32, 41*). Такі ж сэнс надаваўся і малюнкам з пазногцевымі адбіткамі па дыяметры максімальнага пашырэння (іл. 94: *33—36, 41, 42, 48*).

Сімвал агню — крыж. Вакол восі прачэрчаны крыжы, якія ўтвараюць круг (іл. 94: *27, 28*), крыж (іл. 94: *25*) або рыскавыя ўціcканні, крыжападобна размешчаныя на максімальным пашырэнні вырабаў (іл. 94: *26*). І, нарэшце, крыжападобныя формы грузікаў. Толькі адзін з іх упрыгожаны радыяльнымі праменнямі (іл. 94: *24*). Магчыма, некалькі іншае значэнне маюць выявы заштрыхаванага крыжа ў крузе (іл. 94: 25) або крыжа, пазначанага на заштрыхаваным полі. Такія малюнкі археолагі часта разглядаюць як праяву культу ўрадлівасці. Калі на малюнках палескіх грузікаў праглядваецца культ урадлівасці глебы, то на такіх жа вырабах з паселішчаў Падняпроўя сустракаецца раслінны арнамент і знойдзены рытуальныя фігуркі жывёлін. На гэтай падставе можна меркаваць, што і ў жыхароў старажытнага Палесся культ урадлівасці распаўсюджваўся не толькі на земляробства, але і на жывёлагадоўлю.

На падставе малюнкаў на гліняных грузіках можна сцвярджаць, што ў светапоглядзе носьбітаў мілаградскай культуры Палесся адлюстраваны тры кірункі пакланенняў: сонцу, агню і ўрадлівасці. Узоры арнаментаў сведчаць аб іх цеснай сувязі. Яны падпарадкаваны галоўнай мэце — ідэі ўрадлівасці. Менавіта гэтым тлумачыцца ўстойлівасць тагачаснай арнаментыкі. Некаторыя з узораў, нарадзіўшыся ў той час, дажылі да больш позных ча-

соў. Па меры развіцця вытворчых сіл гэтыя малюнкі-сімвалы страцілі свой першапачатковы сэнс і, атрымаўшы рэліктавы характар, ператварыліся ў арнамент. Этнаграфічныя звесткі сведчаць, што такім арнаментам яшчэ ў недалёкім мінулым аздаблялі выпечаны ў хатніх умовах хлеб. Н. М. Нікольскі пісаў, што на «Піншчыне ў палове вялікага паста ў сераду на так званым крыжапаклонным тыдні пякуць пірагі ў форме крыжа пад назвай «хрэсты» і ядуць іх «для здароўя» [4].

Нягледзячы на тое што малюнкі на грузіках па выкананні яшчэ далёка не дасканалыя, але разнастайнасць форм вырабаў і арнаментаў на іх дазваляюць меркаваць у нейкай ступені і аб эстэтычных якасцях гэтых знаходак. Грузікі мілаградскай культуры з'яўляюцца каштоўнай крыніцай для высвятлення не толькі гістарычных пытанняў з жыцця нашага народа, але і для асэнсавання іх з пункту погляду першабытнага мастацтва.

[1] Мельниковская О. Н. Отчет о работах Гомельского отряда Верхне-Днепровской экспедиции Института археологии АН СССР в 1969 году // Архив Ин-та истории АН БССР, д. № 60; Залашка Г. М. Помнікі ранняга жалезнага веку на правабярэжжы Прыпяці // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1983. № 2. С. 75—76; Ён жа. Отчёт о полевых исследованиях на территории правобережья Припяти в 1983 году // Архив Ин-та истории АН БССР, д. № 881; Егорейченко А. А. Раскопки городища у д. Холопеничи // Древности Белоруссии и Литвы. Мн., 1982. С. 69—70. Рис. 1—6; Сычев В. И. Отчеты о раскопках на Любенском городище за 1976—1978 гг. // Архив Ин-та истории АН БССР, д. № 544, 561, 657.

[2] Мельниковская О. Н. Племена южной Белоруссии в раннем железном веке. М., 1967. С. 119. Рис. 53: 36, 36а; Свешников І. К. Пам'ятки Милоградської культури в басейні р. Горинь // Археологія. 1971. № 2. Рис. 5 : 3.

[3] Дубынин А. Ф. Щербинское городище // Дьяковская культура. М., 1974. С. 246; Радзієвська В. Е. Техніка прядіння у населения лісостепової Скіфії // Археологія. 1979. № 32. С. 19—26; Післарій І. О. Про ткацтво ■ добу міді — бронзи та раннього заліза // Археологія. 1982. № 38. С. 70—81; Чернай И. Л. Глиняные грузики городища Марица // Пузикова А. И. Марицкое городище в Посеймье. М., 1981. С. 111—120; Мельниковская О. Н. Племена южной Белоруссии... С. 119, 148; Березанская С. С. Северная Украина в эпоху бронзы. Киев, 1982. С. 178.

[4] Нікольскі Н. М. Жывёлы ў звычаях, абрадах і веранннях беларускага сялянства // Працы секцыі этнаграфіі. Мн., 1933. Вып. 3. С. 33.

А. А. Трусаў, У. В. Угрыновіч

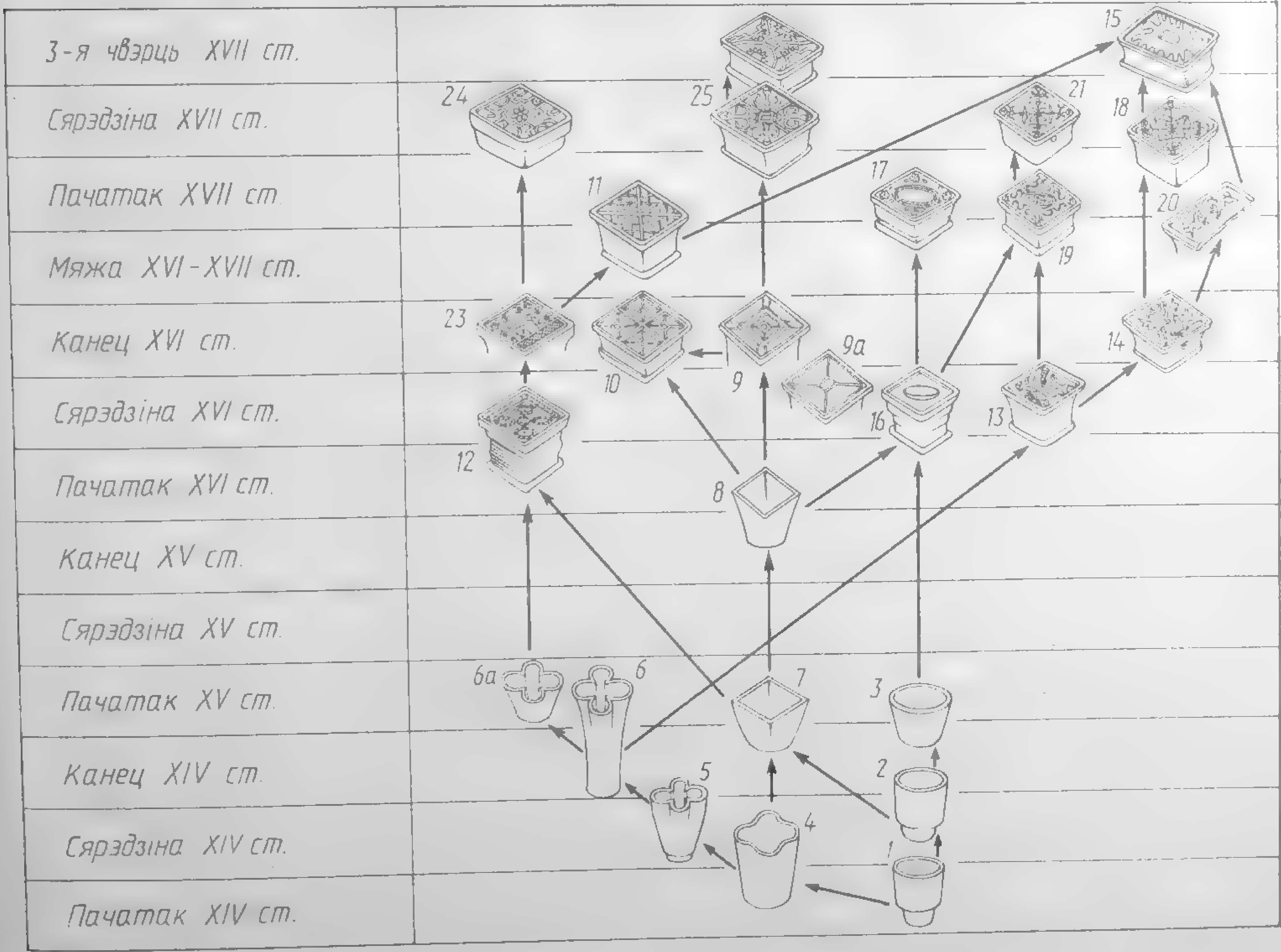
Тыпалогія і храналогія лідскай кафлі

У час даследаванняў Лідскага замка, якія праводзіліся вытворчым аб'яднаннем «Белрэстаўрацыя», пачынаючы з 1977 г. сабрана вялікая колькасць кафлі. Лідскі замак быў пабудаваны ў пачатку XIV ст. і да сярэдзіны XVII ст. з'яўляўся значным фартыфікацыйным збудаваннем на захадзе Беларусі. У час раскопак была сабрана вялікая колькасць кафлі на месцы былых замкавых казарм і іншых жыллёвых пабудоў.

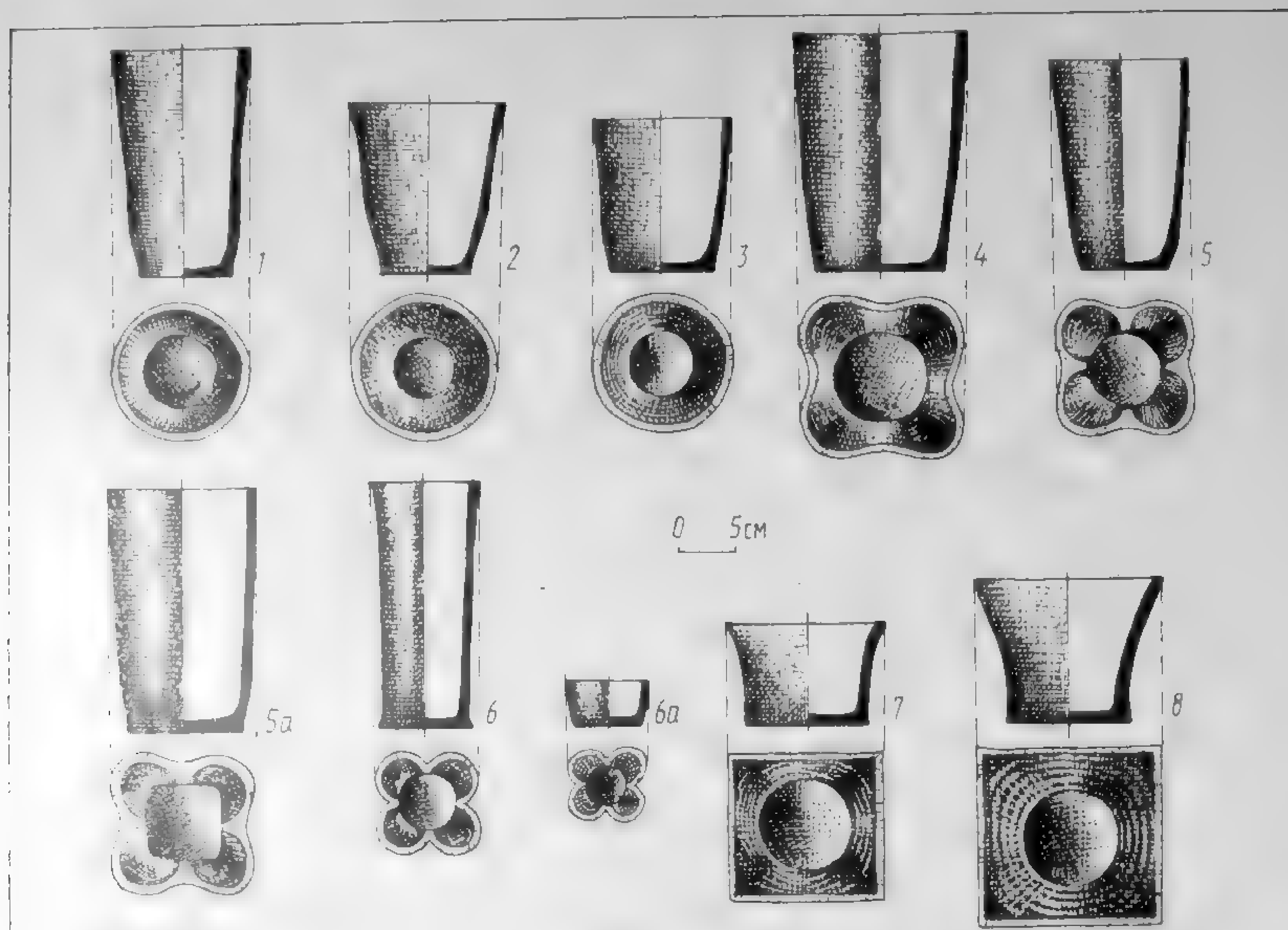
Пасля рэстаўрацыі было вылучана два тыпы лідскай кафлі (гаршковая і каробкавая), якія ў сваю чаргу падзяляюцца на 25 варыянтаў. Усе варыянты (спачатку іх было 22, а пасля раскопак 1985 г. стала 25[1]) зведзены ў спецыяльную табліцу (іл. 95), прычым з каробкавай кафлі ў табліцу ўвайшла толькі сцянная. Распрацаваць табліцу тыпалогіі і храналогіі лідскай кафлі было магчыма дзякуючы своеасаблівым умовам існавання

Лідскага замка, яго ўнікальнасці як помніка гісторыі і матэрыяльнай культуры. Адсюль незвычайнасць замка як аб'екта археалагічнага даследавання. З аднаго боку, дакладнае датаванне помніка, з другога — шматлікія пажары і ваенныя дзеянні, якія рэгулярна знішчалі жылыя пабудовы, што ніколі не выходзілі за межы замкавых муроў. Гэта дазволіла назапасіць багаты матэрыял XIV — першай палавіны XVII ст. для сённяшніх даследаванняў. Вялікую ролю адыграла і своечасовае падключэнне мастакоў-керамістаў, якія здолелі па асобных кавалках аднавіць шмат цэлых цікавых форм лідскай кафлі. Пры вызначэнні тыпаў і варыянтаў разглядаліся розныя яе тэхналагічныя і мастацкія характарыстыкі [2].

Першая спроба класіфікаваць лідскую кафлю на ўзроўні тыпаў (без вызначэння варыянтаў) з раскопак 1977—1978 гг. зроблена Л. Р. Панічавай пры распрацоўцы датавання беларускай кафлі XIV—XVII стст.[3] Як і яна, да першага тыпу мы адносім гаршковую або гаршкападобную кафлю, да другога — каробкавую. Усяго вызначана 8 варыянтаў гаршковай



95. Схема храналагічна-эвалюцыйнага развіцця лідскай кафлі



96. Гаршковая кафля (варыянты 1—8)

і 17 варыянтаў каробкавай кафлі (іл. 96, 97).

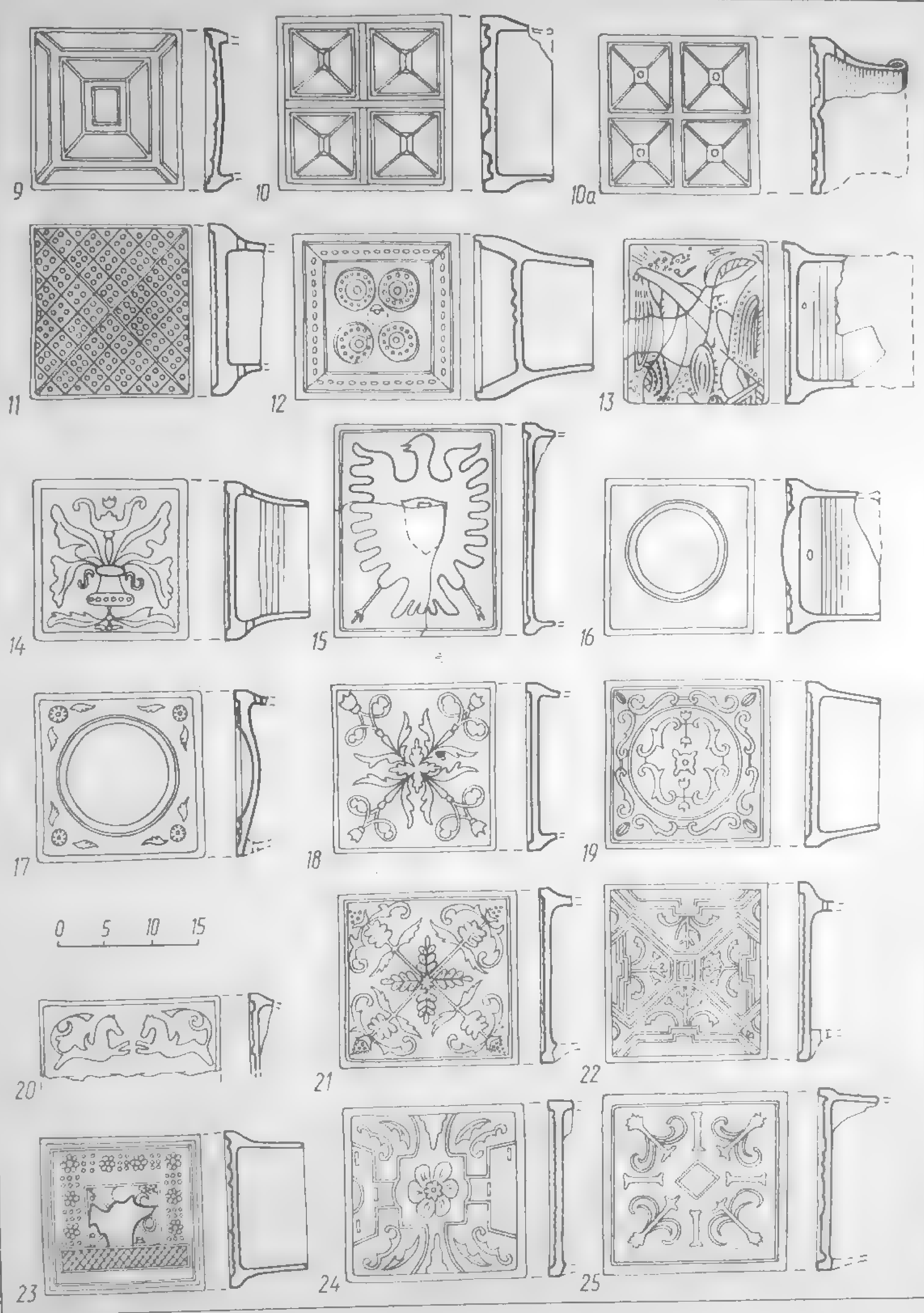
Да першага варыянта належыць гаршковая кафля, якая мае форму вузкага цыліндра з круглым вусцем. Яна злеплена ўручную з грубай фармовачнай масы з дамешкамі буйной жарствы і мае тоўстыя сценкі (вышыня 24—26 см, дыяметр донца 8—9 см). Такая кафля знойдзена ў слаях, што адпавядаюць часу ўзвядзення замка, і датуецца 30-мі гадамі XIV ст. Аналагічная кафля вядома з раскопак у Полацку [4].

Кафлю варыянта 2 можна аднесці да сярэдзіны XIV ст. Яе вышыня памяншаецца (11—13 см), гліняная маса становіцца пластычнай, па форме яна значна менш нагадвае цыліндр, чым папярэдні варыянт, вусце павялічваецца. Кафля ўжо фармуецца на ганчарным крузе. На донцах некаторых экземпляраў сустракаем клеймы. Падобная кафля знойдзена ў Навагрудку [5].

Варыянт 3. Вышыня кафлі крыху меншая (да 9—10 см), дыяметр вусця значна павялічваецца (да 15—18 см). Узнікае гэты варыянт у другой палавіне XIV ст., існуе побач з іншымі, новымі варыянтамі да канца XVI ст. Прычым у XVI ст. абпал кафлі значна паляпшаецца, донца гладкае, без прыліплай да яго жарствы, з ганчарнага круга зразаецца ніткай. Такія кафлі знойдзены намі ў час раскопак Мірскага, Крэўскага і Гродзенскага замкаў.

Трансфармацыя вусця гаршковай кафлі ў чатырохпялёсткавую або (значна радзей) у трохпялёсткавую форму ў Беларусі пачынаецца з сярэдзіны XIV ст. Мы вылучаем тры этапы (варыянты 4—6) у працэсе пераходу круглага вусця лідскай кафлі ў чатырохпялёсткавае [6]. Найбольшыя ваганні ў памерах мае варыянт 6. Напрыклад, адна з кафляў гэтай групы (варыянт 6а) надзвычай маленькая (вышыня 3,5 см, дыяметр донца 6,5 см).

97. Каробкавая кафля (варыянты 9—25)

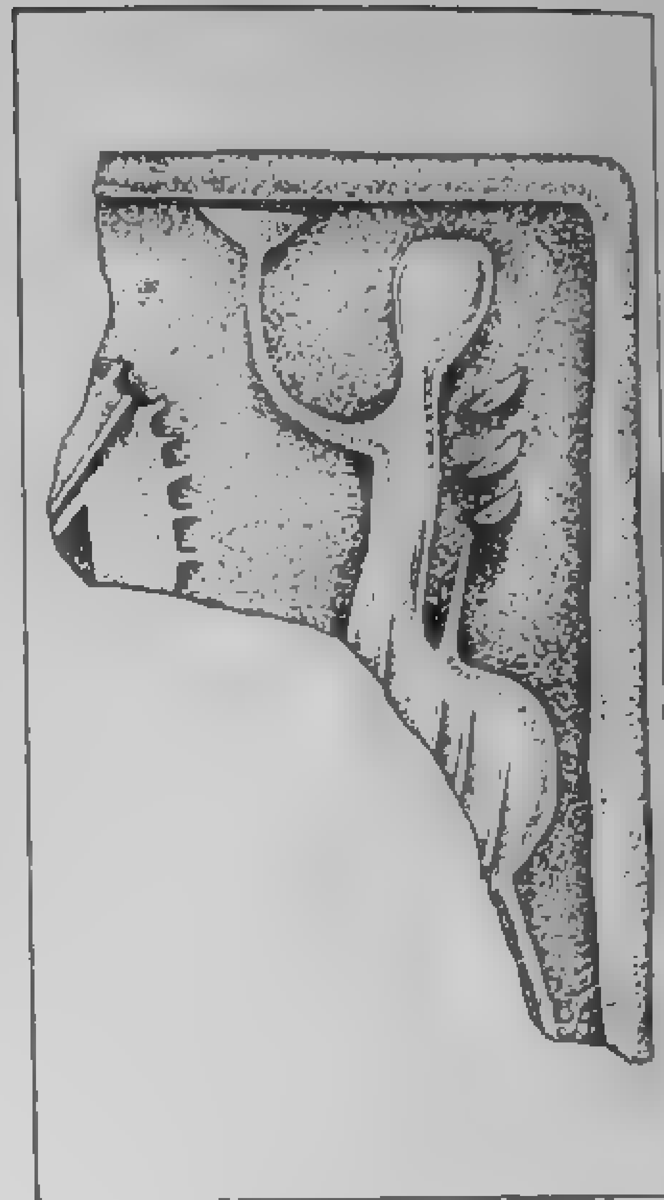


Фрагмент падобнай кафлі знойдзены ў Гальшанах[7]. Верагодна, што такія кафлі аздаблялі самы верх глінабітнага скляпення печы.

Варыянт 7 з'явіўся ў канцы XIV ст. Ён узнік у выніку ўдасканальвання спосабаў апрацоўкі кафлі, калі загатоўку спачатку фармавалі на ганчарным крузе, а затым дапрацоўвалі ў драўлянай форме, што дазваляла вырабляць кафлі аднолькавых памераў з квадратным вусцем. Па баках кафлі з'явіліся барозны, яны спрыялі больш трываламу замацаванню кафлі ў глінабітнай сценцы печы. Памеры вусця лідскай кафлі 15—15,5×15—15,5 см, вышыня 8—10 см. Існаваў гэты тып доўга: да канца XVI — першай палавіны XVII ст. Такія кафлі знойдзены намі ў 1987 г. пры даследаванні Старога замка ў Гродне.

У другой палавіне XV ст. у Лідзе на аснове кафлі сёмага варыянта сфарміраваўся восьмы варыянт гаршковых кафляў, якія ў літаратуры атрымалі назву міскападобных. Часам яго вылучаюць нават у асобны тып. Памер вусця лідскай міскавай кафлі 16—16,6×16—16,5 см, бакавыя сценкі маюць барозны, абпал добры, донца гладкае, зрэзана з ганчарнага круга ніткай. З сярэдзіны XVI ст. міскавая лідская кафля знутры нярэдка пакрываецца зялёнай палівай. Аналагічная кафля вядома з раскопак у Крэве, Магілёве, Гродне.

Першыя каробкавыя кафлі, складзеныя з вонкавай пласціны і румпы, знойдзены ў Лідскім замку ў развале печы сярэдзіны — другой палавіны XVI ст. каля малога ўваходу. Прычым ужывалася гэта кафля адначасова з міскавай. Верагодна, верхні ярус раскапанай печы быў аблямаваны каробкавай кафляй, а ніжні складзены з міскавай. Рэшткі такой жа камбінаванай печы сярэдзіны XVI ст. адкапаны намі ў Мазыры. Непаліваная кафля (варыянт 12) з высокай квадратнай

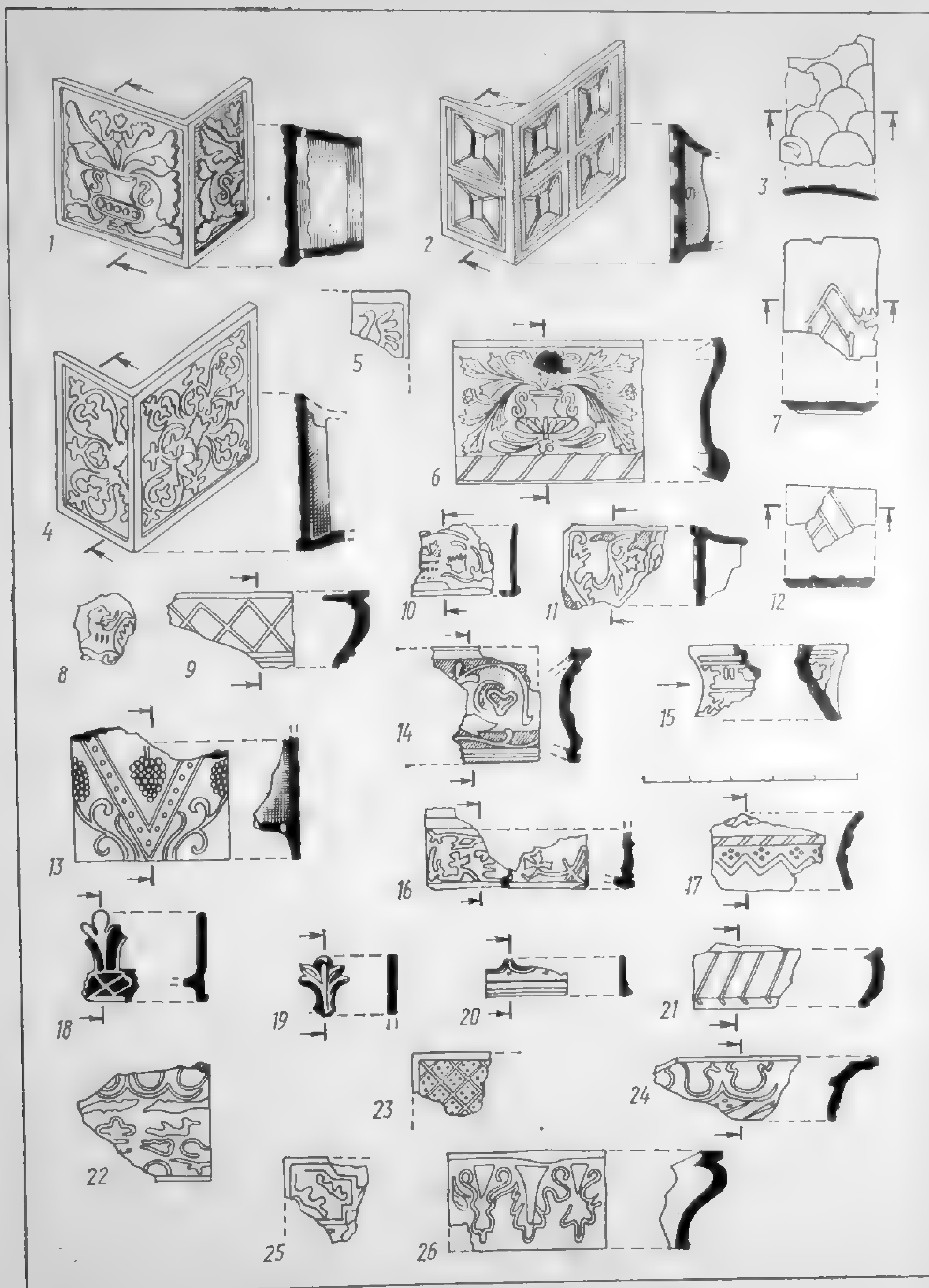


98. Фрагмент зялёнай кафлі з выявай конніка

румпай (даўжынёй да 10—11 см), з квадратнай паглыбленай вонкавай пласцінай (16—16,5×16—16,5 см) мае складаны геаметрычны арнамент. У той час існавалі і іншыя варыянты непаліванай каробкавай кафлі (варыянт 9). Кафлі гэтага варыянта выяўлены ў развале другой печы, каля заходняга замкавага муру. Яны маюць заглыбленую канічную вонкавую пласціну, якая аздоблена геаметрычным арнаментам у выглядзе прамавугольнікаў.

Кафлі варыянтаў 13, 14 і 16 датуюцца другой палавінай XVI ст. Дэкор вонкавай пласціны варыянта 13 яшчэ не зусім выразны, але малюнак ужо набывае сюжэтнавыяўленчы характар. Кафля пакрыта зялёнай палівай, прычым рамка з аднаго боку адсутнічае. Магчыма, гэта прататып дывановай кафлі, якая шырока ўжывалася ў Беларусі ў другой палавіне XVII — першай палавіне XVIII ст. Вялікі фрагмент непаліванай дывановай кафлі гэтага часу быў знойдзены намі на адной з гарадскіх вуліц Ліды ў час земляных работ (іл. 97). Аналагі сюжэтнага арнаменту кафлі варыянта 13 нам пакуль невядомы.

99. Розныя элементы пячной кафлі з Ліды і Лідскага замка XVI—XVII стст.



Варыянт 14. Прадстаўлены як паліванымі, так і непаліванымі экземплярамі. Вонкавую пласціну кафлі аздабляе выява кветак у вазе з дзвюма ручкамі. Гэты малюнак характэрны для беларускага кафлярства эпохі Адраджэння. Аналагічныя кафлі, часам навават паліхромныя, знойдзены ў Магілёве, Чачэрску, Лагойску, Мінску, Крэве, Міры, Віцебску, Гродне і іншых гарадах і мястэчках. Трэба адзначыць, што адпаведным малюнкам былі аздоблены кутнія і гзымсавыя кафлі (іл. 97).

Варыянт 16. Ёсць паліваныя і непаліваныя экземпляры. Іх квадратная вонкавая пласціна ўпрыгожана высокім рэльефам у выглядзе круга і мае рамку. Адпаведная кафля знойдзена ў Гродне, Мазыры і Заслаўі. На змену гэтаму варыянту на мяжы XVI і XVII стст. прыходзіць кафля варыянта 17, прадстаўленая экземплярамі, якія пакрыты цёмна-зялёнай палівай. Вонкавая пласціна мае ў цэнтры значнае паглыбленне круглай формы, а па яе вуглах з'яўляюцца невялікія разеткі з лісцікамі.

Да канца XVI — першай чвэрці XVII ст. належаць кафлі варыянтаў 10, 11, 18—21, 23—25 (іл. 97). Сярод іх вылучаюцца кафлі з геаметрычным, раслінным, геральдычным і зааморфным арнаментам.

Варыянты 10 і 10 а. Сабрана вялікая калекцыя гэтай кафлі, прычым уся яна зялёнапаліваная. Вонкавая пласціна падзелена на чатыры часткі, кожная з якіх уяўляе сабою квадрат. З гэтай кафлі складаліся цэлыя ярусы печаў, бо вядомы і кутнія кафлі з такім малюнкам (іл. 97). Адпаведныя кафлі характэрны для заходняй Беларусі і ўсходняй Літвы. На тэрыторыі Беларусі яны знойдзены ў Міры і Гродне.

Варыянт 11. Усе экземпляры гэтай кафлі пакрыты зялёнай палівай. Вонкавая пласціна падзелена на маленькія квадрацікі, прычым у кожным з іх ёсць па чатыры кропкі. Падобная кафля вядома з раскопак у Гальшанах і Крэўскім замку.

Варыянты 18, 19, 21, 22, 25. Большая частка сабранай кафлі пакрыта зялёнай палівай розных адценняў. Дэкор яе адпавядае шырока распаўсюджанаму на Беларусі ў той час расліннаму сюжэту, што закампанаваны па правілах чатырохчленнай сіметрыі. У першай палавіне XVII ст. назіраецца паступовы пераход ад квадратнай да прамавугольнай вонкавай пласціны.

Кафля варыянта 23 — першы ўзор геральдычнай кафлі, якая знойдзена на тэрыторыі Лідскага замка ў 1985 г. Уся яна непаліваная (іл. 97) і датуецца канцом XVI — пачаткам XVII ст. На жаль, яе сярэдзіна адсутнічае і малюнак не ўдалося цалкам аднавіць. Да гэтага ж часу можна аднесці фрагменты кафляў з малюнкам коннага воіна (іл. 98) і з выявамі міфалагічных істот: львоў, крылатых коней і арлоў (іл. 97). Апошні варыянт геральдычнай кафлі (15), які змяняе згаданыя вышэй варыянты, мае прамавугольную вонкавую пласціну з выявай аднагаловага арла і датуецца сярэдзінай XVII ст. Якраз у гэты час (1659) Лідскі замак загінуў, і кафляныя печы ўжо не аднаўляліся.

Табліца тыпалогіі і храналогіі лідскай кафлі (іл. 95) адлюстроўвае цесныя і добра наладжаныя рамесныя і гандлёвыя сувязі ў межах вялікага рэгіёна з адзінымі гаспадарчымі і сацыяльнымі ўмовамі развіцця. Параўнальны аналіз лідскіх матэрыялаў з кафляй іншых беларускіх гарадоў і мястэчак, асабліва суседніх (напрыклад, з Крэва, Гальшан, Навагрудка, Гродна, Міра, Мінска), дае падставы ў будучым распрацаваць адзіную табліцу тыпалогіі і храналогіі беларускай кафлі на працягу ўсяго часу яе існа-

вання. Акрамя гаршковай і каробкавай сцяннон кафлі ў Лідскім замку выяўлена шмат кутняй кафлі, фрагменты розных варыянтаў гзымсавай, кавалкі кафляў-каронак і кафляў-даховак (іл. 99).

Найбольш старажытнымі з'яўляюцца пляскатыя кафлі-дахоўкі, знойдзеныя разам з гаршковымі або міскавымі кафлямі. Зроблены яны з тлустай гліны, з дамешкамі буйной жарствы, абпал вырабаў дрэнны. Аздабленне сціплае — у выглядзе нескладанага геаметрычнага малюнка (іл. 99: *7, 12*). Магчыма, што яны аблямоўвалі купалы-завяршэнні камбінаваных печаў першай палавіны — сярэдзіны XVI ст., ніжні ярус якіх складаўся з гаршковых кафляў, а верхні — з каробкавых. Падобныя кафлі-дахоўкі на Беларусі пакуль невядомы. На тэрыторыі Польшчы фрагменты аналагічных кафляў датуюцца першай палавінай XVI ст. [8]

У канцы XVI — першай палавіне XVII ст. іх змяняюць кафлі-дахоўкі, выгнутыя ў профілі і аздобленыя арнаментам у выглядзе буйной рыбінай лускі (іл. 99: *3*). У Лідскім замку знойдзены як непаліваныя, так і пакрытыя зялёнай палівай экземпляры. Аналагічная непаліваная кафля-дахоўка выяўлена ў Крычаве, а яе паліхромны варыянт вядомы з раскопак Мірскага замка [9].

Верх печаў канца XVI — першай палавіны XVII ст. аздаблялі таксама кафлі-каронкі, або гарадкі (іл. 99: *18—20*). Усе яны пакрыты зялёнай палівай і ўяўляюць некалькі злучаных паміж сабою рэльефных частак, зробленых у выглядзе парасткаў раслін. Такі тып каронак уласцівы для многіх беларускіх гарадоў, мястэчак і замкаў. У якасці прыкладу можна прывесці кафлю-каронку з Крэўскага замка [10]. Мацаваліся гарадкі з дапамогай спецыяльнага шыпа трохкутняй ці трапецавіднай формы.

Гзымсавую кафлю, знойдзеную на тэрыторыі Лідскага замка, магчыма падзяліць на некалькі варыянтаў. Да першага можна аднесці кутнюю гзымсавую кафлю (іл. 99: *15*). Да другога — звычайную гзымсавую кафлю, што складаецца з адной (іл. 99: *14*) або двух частак (так званай простай вонкавай пласціны і прафіляванай часткі) (іл. 99: *8, 9, 16, 17, 21, 24, 26*). Ужывалася такая кафля ў розных месцах кафлянай печы. Яна аблямоўвала ніжнюю яе частку (цокаль), злучала цокальны ярус печы з верхнім і аддзяляла сцянную кафлю верхняга яруса ад завяршаючых печ кафляў-каронак. Арнаментыка гзымсавых кафляў была самай рознай. Для Лідскага замка ўласцівы розныя спалучэнні геаметрычнага і расліннага арнаменту, часам сустракаюцца і міфалагічныя сюжэты (выява льва). Некаторыя гзымсавыя, а таксама паясовыя кафлі ўпрыгожвае малюнак букета кветак у вазоне, характэрны для беларускага выяўленчага мастацтва. Найбольш блізкія аналагі вядомы з раскопак у Гродне і Вільнюсе [11].

Падчас раскопак сабрана значная колькасць фрагментаў кутняй кафлі, якая завяршала бакі печаў і складалася з двух частак (цэлай пліткі і яе палоўкі), злучаных паміж сабой пад прамым вуглом (іл. 99: *1, 2, 4, 5*). Кутнія кафлі могуць быць сіметрычнымі або асіметрычнымі. У залежнасці ад накірунку мацавання цэлай пліткі даследчыкі вылучаюць левыя і правыя варыянты кутняй кафлі.

Вельмі падобныя да гзымсавых паясавыя (або фрызавыя) кафлі (іл. 99: *10*). Яны адрозніваюцца ад гзымсавых тым, што маюць не выгнуты, а звычайны просты профіль. Таксама, як і гзымсавыя, яны складалі на паверхні печы працяглую стужку аднатыпнага арнаменту.

Пры далейшым аналізе розных ты-

паў і варыянтаў лідскай кафлі можна амаль цалкам аднавіць знешні выгляд некаторых печаў XVI і XVII стст. Гэта будзе зроблена ў час распрацоўкі музейнай экспазіцыі, што размесціцца ў адной з адноўленых замкавых вежаў.

Пэўнае ўяўленне аб лідскіх печах больш позняга перыяду дае фрагмент кафлі другой палавіны — канца XVII ст., знойдзены намі ў час земляных прац у цэнтры горада (іл. 99: *13*). Гэта непалiваная кафля ўжо не мае рамкі па краях вонкавай пласціны і аздоблена так званым «дывановым» арнаментам, калі ўсю паверхню печы ахоплівае адзіны малюнак, складзены як мазаіка, з асобных фрагментаў-кафляў. Асноўны матыў аздаблення вонкавай пласціны вышэйзгаданай кафлі — малюнак галінкі вінаграднай лазы ці хмелю — уласцівы для беларускага мастацтва эпохі развітога і позняга барока [12].

1 Трусов О. А. Памятники монументального зодчества Белоруссии XI—XVII вв.: Архитектурно-археологический анализ. Мн., 1988. С. 132.

2 Там жа.

3 Паничева Л. Г. Хронология белорусских изразцов XIV—XVII вв. // Краткие сообщ. Ин-та археологии АН СССР. 1984. Вып. 179.

4 Там жа. С. 71. Рыс. 1 : 1.

5 Панічава Л. Р. Навагрудская кафля // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1980. № 2. С. 33—34.

6 Трусов О. А. Памятники монументального зодчества Белоруссии XI—XVII вв. С. 134.

7 Краўцэвіч А. Археалагічныя даследаванні мястэчак Гальшаны і Любча // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1987. № 4. С. 26.

8 Dabrowska Maria. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Zódź. 1987.

9 Трусов О. А., Чернявский И. М., Кравцевич А. К. Архитектурно-археологические исследования Мирского замка и городского поселка Мир Гродненской области // Сов. археология. 1986. № 4. Рис. 5 : 3.

10 Ткачев М. А., Трусов О. А. Исторические и архитектурно-археологические исследования Кревского замка // Вопросы архитектуры Литовской ССР. 9(1). История архитектуры. 1988. Рис. 17 : 14.

11 Таутавичюс А. Изразцы Вильнюсского замка (XVI—XVII вв.). Вильнюс. 1969. Рис. 68.

12 Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1988. Т. 2. С. 190—193.



Змест

Уступ. *В. В. Церашчатава* 5

Глава 1

Выяўленчае мастацтва

7

«Звеставанне» з «Малой падарожнай кніжыцы» Ф. Скарыны. *В. Ф. Шматаў* 8

Невядомыя гравюры Ф. Ангілейкі. *А. М. Пікулік* 14

Цімкавіцкі роспіс. *В. В. Церашчатава* 21

Атрыбуцыя групы твораў жывапісу канца XVI — першай палавіны XVII ст. *Э. І. Вецер* 24

Група абразоў другой палавіны XVII ст. з Брэста. *І. М. Быцева, Ю. В. Хадыка* 30

Аб змесце і аўтарстве маладзечанскіх абразоў «Пакровы» і «Мікола». *Ю. А. Піскун* 34

Да атрыбуцыі «Маці боскай» з Крывошына. *А. Ю. Хадыка* . . 40

Беларускія разьбяры на Русі ў другой палавіне XVII — пачатку XVIII ст. *А. К. Лявонава* 45

Манументальная разьба XVIII ст. на паўночным захадзе Беларусі. *А. А. Ярашэвіч* 50

Інтэр'ер слонімскага храма бернардзінак — помнік віленскага барока. *В. Д. Гаршкавоз* 57

Спектральныя ўласцівасці ільнянога алею як звязчыка фарбавага слоя жывапісу. *М. П. Мельнікаў, Н. М. Кожух, Г. Р. Казлова, М. М. Цэйтліна* 61

Глава 2

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва

65

Рэестр падаркаў пасольства Льва Сапегі ў Маскву ў 1600 г. *М. М. Яніцкая, Л. М. Салавей* 66

Давыд-гарадоцкія злотнікі XVII—XVIII стст. *Э. С. Максімава* . 70

Бароўскі сярэбраны пацір. *В. Р. Пуцко (Калуга)* 76

Беларускі разьбяр Клім Міхайлаў — жалаваны майстар Аружэйнай палаты. Н. А. В'юева *(Масква)* 79

Народныя тканіны Тураўшчыны. *В. Я. Фадзеева* 84

Ажурныя тканіны Віцебшчыны. *М. М. Вінікава* 89

Строй маладой у вясельным абрадзе. *Г. І. Фурс* 92

Камянецкія прасніцы. *Я. М. Сахута* 96

Куфар у мастацкай культуры інтэр'ера сялянскай хаты. *М. Ф. Раманюк* 102

Глава 3

Архітэктура 109

Грамадзянскае мураванае дойлідства Беларусі ў XII—XV стст. *І. М. Чарняўскі* 110
Семантыка і функцыя трансепта ў беларускім дойлідстве XVI—XVIII стст. *Т. В. Габрусь* 114
Драўляныя замкі Беларусі XVI—XVIII стст. *Ю. А. Якімовіч* . 120
Мінскі кляштар дамініканцаў. *У. М. Дзянісаў, З. С. Пазняк* . 124
Мастацкія прынцыпы рускага класіцызму ў архітэктуры Магілёўскай семінарыі. *І. М. Слюнькова (Масква)* 130
Гісторыя горадабудаўнічага развіцця г. п. Мір. *Д. С. Бубноўскі.* 136

Глава 4

Гісторыя культуры 143

Шэдэўр брэсцкай друкарні. *М. В. Нікалаеў (Ленінград)* . . 144
Беларускі рукапісны ірмалой. *Л. П. Касцюкавец* 149
Арганы на Беларусі. *І. Д. Назіна* 154
Новыя звесткі аб паясах Нясвіжскай фабрыкі. *Н. І. Пятровіч* . 160
Арганізацыя вытворчасці беларускай набіванкі ў XVI—XVII стст. *Я. Ф. Шунейка* 162

Глава 5

Археалогія 167

Каменная выява з-пад Даўгінава. *М. М. Чарняўскі, Я. Г. Звяруга* 168
Культавыя камяні Беларусі. *Л. У. Дучыц* 169
Выраб старабеларускай дробнай пластыкі. *Г. В. Штыхаў* . . . 172
Мінская брама XII ст. *Ю. А. Заяц* 174
Замак Езярышча. *В. М. Ляўко* 180
Кавальскія вырабы сярэдневяковага Мсціслава. *Г. М. Сагановіч* 183
Грузікі мілаградскай культуры з усходнепалескіх гарадзішчаў. *М. І. Лашанкоў* 189
Тыпалогія і храналогія лідскай кафлі. *А. А. Трусаў, У. В. Угрыновіч* 194

Научное издание

ПАМЯТНИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛОРУССИИ

Новые исследования

Сборник статей

Минск, издательство «Наука и техника»

На белорусском языке

Навуковае выданне

ПОМНІКІ МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

Новыя даследаванні

Зборнік артыкулаў



Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
Рэдактары *Н. М. Царова, В. І. Марціновіч*
Мастак *А. А. Шупляцоў*
Мастацкі рэдактар *А. А. Кулажэнка*
Тэхнічны рэдактар *В. І. Кручонак*
Карэктар *М. А. Вячорка*

ІБ № 3124

Друкуецца па пастанове РВС АН БССР. Здадзена ў набор 29.03.88. Падпісана ў друк 10.02.89. АТ 10201. Фармат 70×90¹/₁₆. Папера мел. Гарнітура літаратурная. Высокі друк. Ум. друк. арк. 15,21. Ум. фарб.-адб. 18,65. Ул.-выд. арк. 15,51. Тыраж 1230 экз. Зак. № 688. Цана 3 р.

Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па справах выдавецтваў, паліграфіі і кніжнага гандлю. 220600. Мінск, Ленінскі праспект, 68. Друкарня імя Францыска Скарыны выдавецтва «Навука і тэхніка». 220600. Мінск, Ленінскі праспект, 68.

Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя дослед.: Зб. арт. / АН
П 55 БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Рэд. С. В. Марцэлеў.— Мн.: Навука і тэхніка, 1989.— 204 с.: іл.
ISBN 5-343-00290-0.
Памятники художественной культуры Белоруссии: Новые исслед.

У кнізе аўтары звяртаюцца да малавядомых помнікаў: гісторыі, гравюры, партрэтнага жывапісу, іканапісу, драўлянай разьбы і скульптуры, народнага мастацтва, драўлянага і каменнага дойлідства, старажытнай беларускай музыкі, археалагічных знаходак апошніх гадоў. Кніга багата ілюстравана.

Разлічана на мастакоў, гісторыкаў мастацтва, студэнтаў і вучняў сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў, усіх тых, хто цікавіцца мастацкай культурай Беларусі.

П $\frac{4402000000\text{-}036}{М\ 316(03)\text{-}89}$ 107-88

ББК 63.3(2Б)+85.1

У выдавецтве

«НАВУКА І ТЭХНІКА»

Выйдуць кнігі:

Лакатко А. І. **Беларускае народнае дойлідства: Сярэдзіна XIX—XX ст.** Аб'ём 18 л. На рускай мове. Арыенціровачная цана 2 р. 60 к.

У кнізе распрацавана адна з актуальных тэм вялікай агульнай праблемы матэрыяльнай культуры беларусаў — народнае дойлідства. Праведзенае даследаванне значна абагачае ўяўленні аб беларускім народным жыллі ў кантэксце агульнаславянскага развіцця матэрыяльнай культуры.

Разгледжаны агульныя і рэгіянальныя асаблівасці пасяленняў, сядзіб, інтэр'ера і архітэктурнага дэкору ў народным дойлідстве Беларусі. Даследавана эвалюцыя сядзібнай забудовы ўсходніх славян, распрацаваны тыпалагічныя класіфікацыі пасяленняў, двароў, канструкцый, дадзена картаграфаванне вылучаных тыпаў. Даследаваны сучасныя тэндэнцыі развіцця сельскага будаўніцтва, асноўныя напрамкі: народна-традыцыйны і індустрыяльны. Кніга багата ілюстравана.

Разлічана на архітэктараў, этнографаў, мастацтвазнаўцаў.

Лявонава А. К. **Старажытнабеларуская скульптура.** Аб'ём 15 л. На беларускай мове. Арыенціровачная цана 2 р. 30 к.

Прасочваюцца асноўныя этапы і тэндэнцыі развіцця старажытнабеларускай скульптуры XII—XVIII стст. Прытрымліваючыся гістарычнай храналогіі, аўтар паслядоўна раскрывае складаны і супярэчлівы шлях яе развіцця. Разглядаюцца гістарычныя перадумовы ўзнікнення скульптуры на тэрыторыі

Беларусі, выяўляюцца жанрава-відавыя формы развіцця скульптуры на розных гістарычных этапах. Вялікая ўвага ўдзяляецца дробнай пластыцы з каменя, атрымаўшай развіццё ў старажытнарускі перыяд, драўлянай скульптуры, з даўніх часоў распаўсюджанай у Беларусі, мемарыяльнай пластыцы, а таксама манументальна-дэкаратыўным алтарным комплексам, якія захаваліся на тэрыторыі Беларусі. Выяўляюцца іх мастацка-стылістычныя асаблівасці, разглядаецца праблема аўтарства. Кніга ілюстравана.

Разлічана на мастакоў, мастацтвазнаўцаў, усіх, хто цікавіцца гісторыяй мастацкай культуры Беларусі.

Заказы накіроўвайце па адрасу:
220600. Мінск, Ленінскі пр., 72.
Магазін «Акадэмкніга»



Мінск
«Навука і тэхніка»